

# آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (( التحفيز نموذجاً تطبيقياً ))

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك



تليفاكس: ٠٣/٥٣٥٤٤٣٨ الاسكندرية

## آليات المنهج الشكلى

---

فى نقد الرواية العربية المعاصرة

**آليات المنهج الشكلى**  
**فى نقد الرواية العربية المعاصرة**

د. مراد عبد الرحمن مبروك

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطبعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن دريالة بلوك رقم (٣)

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - إسكندرية

رقم الإيداع: ١١٣٦٣ / ٢٠٠١

الترقيم الدولى: 9 - 170 - 327 - 977

# آليات المنهج الشكلي

## في نقد الرواية العربية المعاصرة

التحفيز نموذجاً تطبيقياً

دكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

الطبعة الأولى

٢٠٠٢

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية



## المحتويات

رقم الصفحة	ماتحة الدراسة ،
٥	
٧٠ - ٩	أولاً ، المبحث التنظيري ،
١٧ - ١١	١- المفهوم والتطور
١١	١-١- المفهوم
١٣	١-٢- التطور
٦٢ - ١٧	٢- آليات التشكيل
١٩	٢-١- المقاربات الشكلية
٢٣	٢-٢- المتن الحكائي والمبنى الحكائي
٢٨	٢-٣- السرد
٤٧	٢-٤- التحفيز
٢٠١ - ٧١	ثانياً ، المبحث التطبيقي ، التحفيز نموذجاً ،
١٥١ - ٧٦	١- التحفيز السياقي " البنائي "
٧٦	١-١- تحفيز اللغة
٧٦	١-١- أ - المشترك اللفظي
٨٣	١-١- ب - المفارقة اللفظية
٨٨	١-٢- تحفيز الشخصية
٨٩	١-٢-١- تحفيز الأنماط الفعلية
٨٩	١-٢-١- أ - الأنماط الفعلية الايجابية
١٠٢	١-٢-١- ب - الأنماط الفعلية السلبية
١١٧	١-٢-٢- تحفيز الأنماط التشكيلية
١٢٧	١-٢-٣- تحفيز الأنماط الوصفية

١٣٢	١-٢-٤- تحفيز الأنماط التبادلية
١٤٦	١-٣- تحفيز الحدث
١٥١ - ١٦٠	٢- التحفيز الفعلي للمعلق الحكائي :
١٥٢	٢-١- التحفيز الفعلي المركزي " الأساسي أو المشترك "
١٥٦	٢-٢- التحفيز الفعلي الفرعي " الثانوي أو الحر "
١٦٠ - ١٨٤	٣- تحفيز الطبيعة أو الخاصية :
١٦١	٣-١- التحفيز التأليفي
١٦١	٣-١- أ - التحفيز التأليفي للمؤثرات
١٦٤	٣-١- ب - التحفيز التأليفي للوصف
١٦٥	٣-١- ب - ١- وصف الطبيعة المنسجمة
١٦٧	٣-١- ب - ٢- وصف الطبيعة اللامبالية
١٦٩	٣-١- ج - التحفيز التأليفي للتزييف الفني
١٧٤	٣-٢- التحفيز الواقعي
١٧٥	٣-٢- أ - تحفيز المادة الواقعية " الوهم الواقعي "
١٧٧	٣-٢- ب - تحفيز المادة غير الأدبية
١٧٨	٣-٣- التحفيز الجمالي
١٧٩	٣-٣- أ - نسق الأفراد
١٨٣	٣-٣- ب - نسق التركيب
١٨٤ - ٢٠١	٤- تحفيز الدلالة الموضوعية :
٢٠٢	خاتمة
٢٠٨	رابعاً ، المصادر والمراجع

﴿ بسم الله الرحمن الرحيم ﴾

## افتتاحية الدراسة

« ١ »

تتعلق هذه الدراسة من أربع ركائز أساسية هي :

١- إن المنهج الشكلي ينطلق من الشكلائية الروسية التي توطدت في روسيا بين عامي ١٩١٥ - ١٩٣٠ ، ويمتد ليشمل البنائية والدلالية ، لأن كلا منهما جاء امتداداً للتيار الشكلي . ذلك أن الشكلية والبنائية والدلالية اشتركت في عناصر جوهرية أهمها : الانطلاق من النص الأدبي كأساس جوهري في العملية النقدية دون اقحام عناصر خارجية عليه . أي التركيز على النص من الداخل دون الخارج . وكذلك الاستناد إلى المعطيات العلمية في فهم النص وتحليله حيث تلتقي جميعها في محاولة علمنة الدراسة النصية للأدب .

ولذلك لا يقف فهمنا للمنهج الشكلي عند حد الشكلائية الروسية بل يمتد ليشمل الدراسات النقدية الروائية التي اتخذت الشكل أساساً في العملية النقدية بداية بالشكلية الروسية ونهاية بالبنائية والدلالية .

وبرغم ادراكنا أن هناك فرقاً بين الشكلية والبنائية من حيث أن " البنيوية خلافاً للشكلية ترفض أن تضع المادي أو الملموس في معارضة Opposition المجرد ، وأن تنسب للأخير أهمية عظمى لأن تعريف الشكل قائم في مقابل المحتوى الذي له كينونة في ذاته ولكن البنية ليس لها محتوى مستقل فهي نفسها محتوى يدرس نظامه المنطقي كخاصية لما هو حقيقي<sup>(١)</sup> .

---

(١) كلود ليفي استراوس : بحث " البنية والشكل حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية لفلاديمير بروب " ضمن كتاب " مورفولوجيا الحكاية الخرافية " لبروب ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية سنة ١٩٨٩ .



وعلى الرغم من هذا الفارق إلا أن البنيوية تدين بالكثير من خصائصها ومعاييرها وأنماطها للشكلية . ومن ثم نعدّها رافداً جوهرياً من روافد المنهج الشكلي، والتحفيز الروائي أحد آليات هذا المنهج .

٢- إن الدراسات النصية المعاصرة للرواية العربية لا سيما في الربع الأخير من هذا القرن جاءت متأثرة إلى حد كبير بالدراسات الشكلانية الروسية والأوربية والبنائية والدلالية وقد بدا هذا واضحاً منذ الثمانينيات وحتى الآن ( ١٩٩٩ ) لأن هذه الفترة عيّنت فيها الدراسات النقدية الروائية بالتحليل الداخلي للنص من حيث التركيز على آليات السرد الحكائي مثل المقاربات الشكلية ، والمتن الحكائي ، والمبنى الحكائي ، والسرد والتحفيز واقتران هذه الدراسات بالمعطيات العلمية .

وبرغم أننا ندرك أن هذه الدراسات في علميتها للنص تنطلق من اللغة لأن اللغة هي أكثر المعايير العلمية توافقاً مع علمية الدراسات النصية . وأن لكل لغة معناها الدال على مبناها نقول على الرغم من ذلك إلا أن الدراسات النصية التطبيقية للرواية العربية انطلقت من الدراسات الشكلانية الأوربية . ومن ثم اعتمدت في معظمها على صب النص الروائي العربي في قوالب شكلانية أوربية جاهزة . فجاءت خصوصيتها محدودة إلى حد كبير . لكن هذا لا ينفي الطفرة النوعية في محيط الدراسات النقدية للرواية العربية .

وقد يكون لهؤلاء النقاد بعض العذر ، لأن نقدنا العربي القديم برغم اهتمامه بالجوانب الشكلية والفنية إلا أنه غاب عنه الاهتمام بالسرد الحكائي لهيمنة نظرية الشعر عليه في معظم الدراسات النقدية القديمة ، لكن هذا لا يعفيهم أيضاً من محاولة فهم النظريات الشكلانية المعاصرة وضمها هضمًا جيداً ، والأخذ منها بما يتوافق مع خصوصية النص الروائي العربي ، دون اقحام مفاهيم شكلانية أوربية قد لا تتوافق وخصوصية النص الروائي العربي . أو استعادة قوالب نقدية جاهزة وصب النص الروائي فيها .

٣- على الرغم من أن المقاربات الشكلانية الأوربية سبقتها جهود النقاد الانجلو سكسونيين

فيما يمكن تسميته بالنقد الفني ، وهو نقد وإن لم ينفصل عن النظرية الجمالية إلا أن اهتمامه تركز حول النص ويمكن اعتباره تمهيداً للشكلانية وعلى الرغم من أن الدراسات النصية والتطبيقية للرواية العربية سبقتها دراسات نقدية فنية فيما عرف في نقدنا العربي بالنقد الفني عند عديد من نقاد الرواية العربية الحديثة ، حيث تركز اهتمامهم في الرواية على دراسة النص . وتعد تمهيداً للدراسات الشكلانية في الرواية العربية .

نقول على الرغم من ذلك إلا أننا لا نقف كثيراً عند النقد الفني للرواية ، بل يتركز اهتمامنا حول الدراسات الشكلانية التطبيقية للرواية العربية ، خاصة مجال التحفيز الروائي .

٤- على الرغم من أن آليات المنهج الشكلي تتمحور في العديد من الأنماط الشكلية ومنها: المقاربات الشكلية ، والمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، والسرد ، والتحفيز ، إلا أننا سوف نقصر اهتمامنا في الجانب التطبيقي على التحفيز الروائي وذلك لصالته الدراسات النقدية العربية التي عنيت به خاصة في النقد التطبيقي العربي . هذا فضلاً عن قلة الدراسات النقدية العربية التطبيقية التي عنيت بالنقد الشكلي أو البتيوي أو الدلالي في مجال الرواية خلافاً للدراسات النظرية التي كثرت في هذا المجال .

## « ٣ »

وقد جاءت هذه الدراسة في مبحثين هما : المبحث النظري والمبحث التطبيقي :

- وقد عني المبحث النظري بمحورين : الأول : تناول مفهوم المنهج الشكلي وتطوره بداية مع الشكلانيين الروس ونهاية بالبنايين والدلالين والثاني : تناول آليات تشكيل هذا المنهج من حيث المقاربات الشكلية ، والمتن الحكائي والمبنى الحكائي والسرد والتحفيز .

- أما المبحث التطبيقي فقد عني بالتحفيز كنموذج تطبيقي من نماذج آليات المنهج الشكلي ، وقد اشتمل الجانب التطبيقي على أربعة محاور : الأول : التحفيز السياقي

" البنائي " من حيث التحفيز اللغوي ، وتحفيز الشخصية ، وتحفيز الحدث والثاني : التحفيز الفعلي من حيث التحفيز الفعلي المركزي ، والتحفيز الفعلي الفرعي ، والثالث : تحفيز الطبيعة والخاصية من حيث التحفيز التأليفي ، والتحفيز الواقعي ، والتحفيز الجمالي ، والرابع : تحفيز الدلالة الموضوعية من حيث التحفيز السياسي والاجتماعي والأسطوري والنفسي والتوليدي وغيره .

على أننا راعينا تطور هذا النمط التحفيزي بداية من الخلية الأم له وهي آليات المنهج الشكلي ، وما طرأ على هذا النمط من تطور عند الشكلايين والبنائيين والداليين ، ونهاية بتصور كلي يفيد من الأطروحات السابقة ويضيف ما يراه متوافقا مع تطور الرواية المعاصرة .

وعلى الرغم من أن هذا النمط التحفيزي يمكن تطبيقه على الابداع الروائي عامة، إلا أننا اقتصرنا التطبيق على بعض الروايات العربية المعاصرة على سبيل التمثيل لا الحصر .

### « ٣ »

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الروائية عديدة ، إلا أننا نظن أن ما عني منها بالتحفيز التطبيقي على الرواية العربية قليل إلى حد كبير . ومن ثم تأتي هذه الدراسة لتواصل مسيرة الدراسات النقدية الأوروبية والعربية في مجال التحفيز الروائي . ولا تدعي هذه الدراسة لنفسها التميز أو الخصوصية ولكنها جاءت استكمالاً للجهود السابقة ، فإن كان بها حسنات فمردها للإبداع الروائي والفكر النقدي المعاصر ، وإن كان بها زلات فمردها للباحث .

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل .

أولاً : المبحث التنظيمي



## أولاً : المبحث التنظيري

### ١- المفهوم والتطور :

#### ١-١ المفهوم :

" الشكلانية كلمة وضعت للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي توطد في روسيا بين سنة ١٩١٥ ، وستة ١٩٣٠ ، وضعها خصومه <sup>(١)</sup> استنقاصاً له واحتقاراً . والمذهب الشكلاني هو مصدر اللسانيات البنوية ، أو هو - على وجه الاختصار - مصدر التيار الذي كان يمثلته النادي اللساني في مدينة براغ . أما اليوم فإن ميادين كثيرة قد أدركتها النتائج المنهجية التابعة من البنوية . لذلك نجد المعاني التي ابتدعها الشكلانيون ماثلة في التفكير العلمي الراهن ، إلا أنه - خلافاً لذلك - لم يتهيأ لنصوصهم أن تتغلب على العقبات التي ظهرت منذ ذلك العهد . وأحد المبادئ التي اعتنقها الشكلانيون منذ البداية جعلهم الأثر الأدبي من قوام هومهم ، فهم يابون ممارسة الطريقة النفسانية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت يومئذ تسوس النقد الأدبي الروسي ، وفي هذا الأمر يتميز الشكلانيون عن سابقهم ، فالرأي عندهم أنه لا يمكن شرح الأثر انطلاقاً من ترجمة الكاتب ولا انطلاقاً من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له <sup>(٢)</sup> .

على أن المنهج الشكلي لم ينتج عن نظام " منهجي " خاص ولكن عن جهود تخلق علم مستقل وملمس ، فليس المهم لدى الشكلانيين تشكيل منهج للدراسات الأدبية ، بقدر اهتمامهم بتشكيل منهج للأدب يكون موضوعاً للدراسة لذلك يقول بوريس ايخنباوم : " إن مهمتي الأساسية هي أن أبين كيف أن المنهج الشكلي فيما كان يطور ويوسع مجال دراسته ، تجاوز حدود ما يسمى عموماً بالمنهجية ، وكيف تحولت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له ، بإعتباره مجموعة نوعية من الوقائع ، إن مناهج كثيرة يمكن أن نجد لها مكاناً في إطار هذا العلم ، بشرط أن يتركز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة ، تلك كانت رغبة الشكلانيين منذ البداية ، وذلك هو معنى صراعهم ضد التقاليد

البالية . إن اسم " المنهج الشكلي " المرتبط بقوة إلى هذه الحركة ينبغي أن يدرك كتسمية اصطلاحية ، أي كمصطلح تاريخي ، ولا يجب الاعتماد عليه كتعريف صالح فنحن لا تميزنا الشكلانية كنظرية جمالية ، ولا المنهجية التي تمثل نظاما علميا محدداً ، لكن الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية ، فهدفنا هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كذلك <sup>(٣)</sup> . وبذلك نظروا إلى الأدب مجرداً عن العوامل والمقومات المحيطة به كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال وغيره من العلوم الأخرى .

والشكلانية الروسية تعد في طبيعة الاتجاهات النقدية التي حاولت أن تتجاوز ارتباط الفن بالواقع ارتباطاً مباشراً وتجعل للفن خصوصية مميزة برغم المعارضة الشديدة التي واجهتها من خصومها ، وعلى الرغم من وجود بعض التشابه النسبي بين الشكلانية الروسية ، والنقد الجديد الأنجلو - أمريكي والبنوية الفرنسية السوسيرية Saussurean ، إلا أن الشكلانية الروسية تعد في طبيعة هذه الاتجاهات النقدية من حيث عنايتها بالشكل الفني ومحاولة تخليصه من أسر الاتجاهات المضمونية .

والشكلية الروسية تعرف أيضاً بصور متنوعة منها : البيوطيقا ، أو السيميوطيقا ، أو البنوية الروسية أو السوفيتية .

وقد نشأت الشكلية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى ، وكانت بالتالي معاصرة تقريباً للمرحلة الباكورة من النقد الجديد واللسانيات السوسيرية ، ولم يدرك معظم منظريها مع هذا شكلية النقد الجديد ( بينما في الواقع كان النقاد الجدد مدركين لتطورات نظرية الأدب الروسية ) بالرغم من أن مدرستي التنظير كلتيهما ، إلى حد ما ، من أصول فلسفية متشابهة ، ترجع إلى نهايات القرن التاسع عشر . . . كما أن رومان ياكبسون قد ابتكر مصطلح البنوية Structuralism ، وهو أحد أعضاء كل من مجموعة التشكيليين في موسكو وحلقة براغ الأكسنية بعد ذلك <sup>(٤)</sup> .

ولم يقتصر تكوين هذه الجماعة على الأدباء والنقاد فحسب ، بل ضمت مؤرخين ومنظرين وألسنيين ، وبرغم هذا التنوع إلا أن هذه الجماعة لم تطلق على نفسها اسم

" الشكلية Formalist " بل أطلقه المنظرون والنقاد المعادون لهذه الجماعة ، وقبلت الجماعة هذه التسمية تحدياً لحصرهم .

وقد تكونت هذه الجماعة من مجموعتين أساسيتين لكل منهما مبولها النظرية وأهدافها هما : حلقة موسكو الألسنية في سنة ١٩١٥ وتكونت من جماعة من الدارسين في جامعة موسكو ، وكان على رأسها رومان ياكبسون ، وضمت بيوتر بوجاتريف Piotr Bogatyrev ( أصبح فيما بعد عالم فلكلور سلافي متميزاً ) ، وفلاديمير بروب Vladimir Propp (عالم فلكلور أيضاً) ، وجريجوري فينوكور Grigori Vinokur ( ألسني ) ، وأوسيب بريك Osip Brik وبوريس توماشيفسكي Boris Tomashevsky ( منظرين للأدب ومؤرخين ) ، وجماعة الأوبياز Opoyaz التي رسخت في سنة ١٩١٦ في ست بطرسبورج ، وطبقاً لما يقوله فيكتور إيرليك Victor Erlich فقد تأسست هي نفسها من جماعتين فرعيتين منفصلتين : دارسي اللغة المحترفين ، والباحثين في نظرية الأدب الذين حاولوا حل مشاكل اختصاصهم باستخدام اللسانيات الحديثة <sup>(٥)</sup> .

وقاد هذه الجماعات فيكتور شاكلوفسكي Victor Shklovsky الذي يعده الكثيرون مؤسس الحركة الشكلية وضم معه ليف ياكوبنسكي Lev Jakubinsky ( ألسني ) وبوريس ايخنباوم Boris Eikhenbaum ( منظر ومؤرخ أدب ) .

غير أن هذه الجماعة لم تكن متجانسة تجانساً كلياً لأنها ضمت أعضاء ذات أيديولوجيات مختلفة وتقاليد متباينة .

## ١-٢- التطور ،

ومن ثم يمكن القول : إن حركة تطور المنهج الشكلي قد مرت بمرحتين : المرحلة الأولى: امتدت من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٢٠ ، ونشطت هذه المرحلة بأعمال فيكتور شاكلوفسكي الذي قدم للنظرية بعض التصورات والمصطلحات الأساسية ، كما قدم أعضاء في الأوبياز إسهامات مهمة في دراسة القصة ولا سيما فيما بعد سنة ١٩٢٠ م . واتسمت الشكلانية حينئذ بمجموعة من السمات منها <sup>(٦)</sup> :

- وضع العمل الأدبي في دائرة اهتمامهم رافضين المقاربات السيكلوجية أو الفلسفية أو



السياسيولوجية التي كانت في ذلك الوقت مهيمنة على النقد الأدبي الروسي ، وتخلصوا بذلك من تفسير العمل الأدبي وفق سيرة حياة كاتبه أو الحياة الاجتماعية والسياسية التي تحيط به .

- حاول الشكلازيون الروس وصف صناعة العمل الأدبي بمصطلحات تقنية ، وتدعم مفهوم الصناعة لديهم بصورة أوضح بعد ثورة سنة ١٩١٧م وأصبح يشكل ملمحاً بارزاً في مجموع الثقافة السوفياتية ، ولهذا أراد الباحثون مزودين بمعجم اصطلاحي جديد ، تفسير كل ما أعلن سابقوهم باستحالة تفسيره . ولكن لم يتمكن الشكلازيون من استخلاص الخلاصات النظرية لهذه المبادئ إلا فيما بعد .

- ارتبطت الشكلازية في بدايتها أشد الارتباط بالطليعة الفنية للفترة ، ولم تكن هذه الصلة تتجلى فقط على المستوى النظري ، وإنما أيضاً على مستوى الأسلوب ، مثلما تبرز ذلك النصوص الأولى للشكلازيين ، غير أن الموقف الفني تحول فيما بعد إلى موقف علمي بعد أن أخذوا يغيرون ويعطلون على اتقان منهجهم كلما اعترضتهم ظواهر لا يمكن حصرها ضمن القوانين المصاغة من قبل ، وهذه الحرية هي التي مكنتهم بعد عشر سنوات من البداية من استخلاص خلاصة جديدة بالغة الاختلاف عن الأولى .

- قويت لديهم النزعة الوضعية الساذجة ، فكانوا في الوقت الذي يعلنون فيه أن العلم مستقل عن النظرية ، فإننا لا نجد في عملهم أية مقدمة فلسفية أو منهجية ، لأنهم لم يكونوا يبحثون عن استخلاص النتائج التي تترتب عن أعمالهم ، والنزعة الوضعية الساذجة في العلم تكون دائماً خادعة وتدل على فقدان الوعي بإمكانياتهم وبما هي الإجراءات التي يقدمون عليه .

- الاهتمام بالوظائف المتنوعة للنسق الواحد من حيث أن النسق يسمح للكاتب بربط أوضاع مختلفة مع المحافظة على نفس البطل ( وظيفة أولى ) أو بالتعبير عن انطباعاته حول الأماكن التي زارها ( وظيفة ثانية ) أو بتقديم صور وصفية لشخصيات ما كان لها في ظروف أخرى أن تجتمع في نفس الحكاية ( وظيفة ثالثة ) . وقد أضاف تينيانوف تفرقة هامة إلى مفهوم الوظيفة حيث رأى أنها تظهر في

مستويات متعددة فالبنسبة للوظيفة المسيرة Synnome "وظيفة الاتساق" يكون المستوى الأول هو مستوى الوظيفة البانية "Constructive" بمعنى إمكانية إدراج الأدلة في عمل ، ونجد في المستوى التالي "الوظيفة الأدبية" بمعنى إدراج الأعمال في الأدب . وأخيراً فإن الأدب كله يدمج في مجموع الوقائع الاجتماعية بفضل "وظيفته اللغوية" (٧) .

ونستطيع القول أن الشكلية كانت بمثابة الثورة على القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ ، ويبدو أن هذه القواعد كانت تحمل عوامل انهيارها من داخلها . لذلك يقول بوريس ايخنباوم : « لقد وجدنا الطريق مفتوحة ، ولم نجد قلعة محصنة ، فمبراث بوتيبنيا Potebnia وفيسيلوفسكي Vesselovski النظري والذي حافظ عليه تلامذتهما ، كان بمثابة رأس مال مجدد ، وأصبح التأثير في يد نقاد الرمزية ومنظرها خاصة في الفترة من ١٩٠٧ - ١٩١٩ ، وتأثر جيل الشباب بالرمزية أكثر من تأثرهم بملخصات التاريخ الأدبي المحرومة من المفاهيم الخاصة ، واستطاع الشكلانيون أن يدخلوا في نزاع مع الرمزيين من أجل تخليص الإنشائية من أيديهم وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية . وقادوها إلى طريق الدراسات العلمية للوقائع ، وكانت الثورة التي أثارها المستقبلون ضد النظام الشعري للرمزية سنناً للشكلانيين ، لأنها أسيفت على معركتهم طابعاً وأهنا . وأدت إلى الاتساق بين منطري الرمزية أنفسهم ( ١٩١٠ - ١٩١١ ) » (٨) .

ومن هنا بدأت بتور الوضعية العلمية Positivisme Scientifique التي ميزت الشكليين ورفضت المسلمات الفلسفية والتأويلات السبكلوجية والجمالية . ولذلك يقول ايخنباوم : « إن الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج الأخرى ، أنكروا ولا يزالون بنكرون ، ليس تلك المناهج في ذاتها ، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة ، لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة التخصيصات النوعية للموضوعات Objects الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى » (٩) .

المرحلة الثانية : امتدت من عام ١٩٢١ إلى عام ١٩٣٠ ، وشهدت هذه المرحلة في النظرية الشكلية انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع تشمل الشعر ، والدراما ، والمسرح ، والسينما ، والحكايات الشعبية ، والعادات ، غير أنها شهدت خلافاً بين جماعتي بطرسبورج وموسكو بسبب العلاقة التبادلية Mutual بين دراسة الأدب واللسانيات ، فقد تحول شيوخ الأبواز من مؤرخي أدب إلى اللسانيات بحثاً عن مجموعة من الأدوات التصورية التي يحتاجون إليها للسيطرة على مشاكل نظرية الأدب ، وفي المقابل كان المسكوفيون من دارس اللغة وجدوا في الشعر الحديث مجالاً لاختبار فرضياتهم المنهجية . وفي هذه الفترة أيضاً انتشرت الشكلية من الاتحاد السوفيتي إلى تشيكوسلوفاكيا وبولندا ، وغادر رومان ياكسون عام ١٩٢٠م موسكو وأصبح عضواً مؤسساً في حلقة براغ الألسنية ، التي كان اسمها صدى حلقة موسكو الألسنية ثم انتشرت نظرية الشكلية الروسية إلى أوروبا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان يوجد ما يشبهها في الغرب خاصة في فرنسا كالبنوية الفرنسية في أعمال بعض الأعلام مثل كلود ليفي شتراوس Claude Levi-Strauss ، ورولان بارت Roland Barthes ، فقد تعرف شتراوس على البنوية في اتصاله المباشر مع ياكسون الشكلي السابق في نيويورك ، وكان لترجمة تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov في أوائل الستينيات لعدد من أعمال الشكليين الأساسية إلى الفرنسية أثرها الفعال على كتابات بارت وآخرين <sup>(١٠)</sup> .

وفي هذه المرحلة اتسع مفهوم " الشكل " عند الشكلايين الروس ، وضمنوا مفهوم الشكل معنى " التكامل " ومزجوه بصورة العمل الفني في وحدته إلى درجة أن هذا المفهوم لم يعد يتطلب أي مقابلة إلا بالنسبة لأشكال شخصية ذات صفة جمالية . لقد أبرز تنيانوف بأن مادة الفن الأدبي متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة ، وأن عنصراً يمكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى ، بحيث تجدد هذه العناصر نفسها نتيجة لذلك وقد تغيرت وأحياناً انحطت . وربما صارت مجرد توابع محايدة ، من هنا يستخلص أن مفهوم المادة لا يتعدى حدود الشكل ، فالمادة هي أيضاً شكلية ، وأنه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء ، زيادة على ذلك ، فإن مفهوم الشكل قد أثرى بملامح الديناميكية أن وحدة العمل الأدبي هي ليست كيانا متناسقا مغلقا لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على

سيرورته الخاصة ، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية ، ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي . (١١) .

ومن ثم يتضح أن الشكل قد تطور تطوراً ملحوظاً ولم يعد يقتصر على الهيكل الخارجي للعمل بل أصبح يشمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص . وأصبح مفهوم الشكل مفهوماً متكاملاً من حيث البنى والمعنى والتراكيب والدلالة . وهذه نقلة نوعية تضاف للكشلايين عندما استطاعوا تجاوز التفرقة بين ما كان يسمى الشكل أو المضمون والنظر إليهما نظرة اندماجية واحدة تنصهران في بوتقة الشكل المتكامل .

وفي هذه المرحلة " برزت قضية الحركة وتغير الأشكال وذلك عندما تم فحص نظرات فيسيلوفسكي عن الحوافز Motifs ، وأنساق الحكايات . وكانت الإجابة نتيجة للمفهوم الجديد للشكل أن فهم الشكل كمضمون حقيقي يتبدل بدون انقطاع عن طريق علاقته بأعمال الماضي (١٢) .

ومن ثم أصبحت الحركية والتعددية سمة من سمات الشكلية في هذه المرحلة لذلك يقول ايخنبوم : « في دراستنا لم تكن نتعرض لقضايا بيوغرافيا أو سيكلوجية الخلق ، مفترضين أن هذه القضايا الهامة جداً والمعقدة جداً يجب أن تحتل مكانتها في علوم أخرى . لقد كان يهمنا أن نعثر في التطور على ملامح القوانين التاريخية ، لهذا تركنا جانباً كل ما يظهر من وجهة النظر هذه كعارض ولا يرتبط بالتاريخ . إننا نهتم بضرورة التطور ذاته ، بديناميكية الأشكال الأدبية ، في حدود قدرتنا على رؤيتهما في وقائع الماضي » (١٣) .

## ٢- آليات التشكيل .

إذا كانت الشكلانية تعني في المقام الأول بشكل النص الأدبي أكثر من محتواه ، فإنها تنظر إلى الشكل نظرة دينامية متعددة ، فالحياة لا تقف عند غط ثابت ، ومن ثم لا يقف الشكل عند نسق أحادي ، بل تتعدد أنماطه وفقاً لتعدد المعاني والدلالات ، فأهم ما يميز الشكلية طريقتها " الجدالية " Eristic في التنظير ؛ رفضها لاختصار تنوع الفن في نسق تفسيري واحد . كفى أحادية " هذا ما أعلنه ايخنبوم في عام ١٩٢٢ . « إننا نؤمن

بالتعددية إن الحياة متشعبة ولا يمكن اختصارها في قاعدة واحدة « (١٤)

على أن أفكار هذه الجماعة لم تتحقق كلية لأنها تفرقت سنة ١٩٣٠ ، ولذلك يرى اينجباوم في تقييمه لهذه الحركة أنها لم تتطور في شكل نظرية ثابتة تفسر الماضي والحاضر ، ولكنها تندمج مع التاريخ والواقع وتتطور وفقا لمتغيراتها ، يقول : « ليست لدينا نظرية يمكن أن توضع في نظام ثابت وجاهز بالنسبة لنا تندمج النظرية ويندمج التاريخ في الواقع وليس في الكلمات فقط ، لقد تعلمنا بصورة جيدة من التاريخ بحيث لا نعتقد أن من الممكن أن نتجنبه ، إننا حين نشعر بأن لدينا نظرية تفسر كل شيء ، نظرية جاهزة تفسر كل أحداث الماضي والمستقبل ، ولا تحتاج بالتالي إلى التطور أو إلى أي شيء شبيهه بهذا - حينئذ يكون من الضروري أن نعرف أن المنهج الشكلي قد انتهى ، وأن روح البحث العلمي قد فارقت ، وهذا لم يحدث حتى الآن » (١٥) .

ويتضح من تقييم اينجباوم للحركة أن المنهج الشكلي لم يقتصر على بعد أحادي في تفسير العمل الأدبي ، بل إن حركية النص تخضع لحركية الواقع والتاريخ ، وعليه تعدد الأبعاد الدلالية للنص وفقا لمتغيرات الواقع . لأن هذه الجماعة تدرك أن نظريتهم ليست ثابتة بل هي نظرية متغيرة تخضع للتطور والتحول والتعدد الأمر الذي يجعل الشكل لا يقف عند نسق واحد بل تتعدد أنماطه . بل إننا نجد أن هذه التعددية الشكلية تظهر في المرحلة الشكلانية الثانية أكثر من الأولى ، لأن المرحلة الأولى التي مثلها شاكلوفسكي من ١٩١٥ - ١٩٢٠ ، كانت معنية إلى حد كبير بتحليل بنات المعنى ، واكتشاف طبيعة الأدبية ، ونحت عن محاكاة الواقع ، كما ابتعدت عن الانشغال بالتاريخ والاجتماع والسياسة وعلم النفس .

بينما تطورت هذه التعددية في المرحلة الثانية ١٩٢٠ - ١٩٣٠ وبدأت تنفتح على أنماط الواقع وتتيح قدراً من الاتساع والتعدد والتطور كما رأينا عند اينجباوم ، حيث يذهب إلى أن « عمل الفن دائما نتيجة الصراع المعقد بين مختلف العناصر التي تبديع الشكل ، إنه دائما نوع من التسوية . إن هذه العناصر لا تتواجد أو تترايط ببساطة ، واعتماداً على الخاصة العامة للأسلوب يكتسب هذا العنصر أو ذاك دوره في تنظيم التحكم

السائد لكل العناصر الأخرى واخضاعها لاحتياجاته » (١٦) .

وتتمثل آليات التشكيل المنهجي للشكلانية في مجموعة من الأنماط أهمها : المقاربات الشكلية للقصة والشعر ، والمتن الحكائي والمبنى اخكائي ، والسرد ، والتحفيز .

ونقف عند هذه الأنماط نظريا بداية بتتابعها عند الشكلانيين والبنيسويين ونهاية بتتابعها في النقد الروائي العربي .

## ٢-١- المقاربات الشكلية .

عنيت الشكلانية بالمقاربات الشكلية للقصة والشعر . " وبعد جون كرو رانسون من بين كل المنظرين للمنهج الشكلي أفضل من فهم الطبيعة المتميزة للبناء الشعري ، وبعد كتابه النقد الجديد ١٩٤١ في جوهره بحثا نقديا في مفاهيم خاصة ببناء القصيدة ، كان يؤمن بها ت . س . اليوت ، وايفورونتر ، وأ.أ. ريتشاردز ، ووليم إمبسون الذين تبادلوا التأثير بعامة فيما بينهم بما فيهم رانسون ، فأفاد كل منهم في نظريته من النظريات التي قدمها الآخرون . . . ويتكون بناء القصيدة عند رانسون من نوعين مختلفين اختلافا عاما في الصياغة الرمزية أحدهما العنصر الإدراكي الذي يسميه اللب المنطقي Logical Care للقصيدة ، والآخر العنصر غير الإدراكي ويطلق عليه نسيج Texture القصيدة ، ومن البين الآن أن هذا الاختلاف هو الذي يعطينا السمة المميزة للنقد الشكلي وتبين وجوده في معظم التعبيرات الأساسية للنقاد الشكليين البارزين في هذا القرن ، فنراه في تعريف باوند Pound للصورة بأنها مركب عاطفي وذهن ، وفي فكرة إليوت Eliot التي يصف فيها شعر تشابمان Chapman بأنه إدراك حس مباشر للتفكير » (١٧) .

ومن بين المعايير الشكلانية التي اعتمد عليها رانسون في البناء الأنطولوجي للقصيدة أن نسيج القصيدة " يتألف من وسائل أو أشكال يتحقق من خلالها التقديم المادي للمعنى ، ومن أكثر وسائل التجسيم المادي شيوعاً والتي لقيت اهتماماً من مدارس النقد الحديث على اختلافها : الرمز ، والصورة ، والتناقض الظاهري ، والسخرية ، والغموض ، والأسطورة ، والنغمة وما شاكل ذلك . والعملية النقدية تعني التحليل الدقيق لتلك الوسائل الشكلية لأن الفن الأدبي يستخدم اللغة على نحو خاص يتمثل في الشكل الذي

يتقبل الوسائل المشار إليها ، وبهذا يصبح الفن الأدبي نوعاً فريداً من المعرفة ، ويتقضي التحليل الدقيق عدة أشياء : أولاً الإحساس " بإعادة خلق " العمل ( وهذا المصطلح إعادة خلق re - creative وهو ما أطلقتته ت . م . جرين على الخطوة المبدئية في النقد ) ومعناه أن يتلقى الناقد العمل الأدبي ويقوم باختباره وتجريبه بوصفه تقديماً : ثانياً : التواضع بالسماح للعمل الأدبي أن يتحدث عن معانيه الخاصة من خلال شكله الخاص دون فرض مفاهيم نقدية سابقة عليه ؛ ثالثاً : الوعي الكامل بأن المهمة النقدية اكتشاف دائماً ، كما أن التطبيق النقدي المتميز للشكليين الأوائل كان له مصدره المباشر في طبيعة الصياغة الشعرية نفسها - وباختصار في نوع البناء الذي قُبله القصيدة " (١٨) .

وهكذا يتضح أن دراسة رانسون للقصيدة تنطلق من مزج الشكل بالمعنى ، فكل شكل معين يطرح رؤية معينة ، وكل تشكيل لغوي في النص له معنى يتوافق معه .

وعلى الرغم من أن رانسون يربط بين اللغة والشكل من حيث أن الفن الأدبي يستخدم اللغة إلا أن معيار دراسته للشكل وقف عند حد الأسس التقليدية مثل الأسطورة ، والرمز ، والصورة ، والتناقض الظاهري ، والسخرية والغموض ، غير أن ذلك لا ينفي عنايته بالشكل على مستوى اللغة وربطها بالمعنى ، ويتمثل عند رانسون البناء الأنطولوجي للقصة مع البناء الأنطولوجي للشعر . ويربط وليم . جي . هاندي William . J . Handy أيضاً بين شكلي القصة والشعر فيرى أن " الوحدة التقديمية التي تميز القصة أكثر من أي شيء آخر من الشعر هي صياغة التجربة في سلسلة من المشاهد أو الحكايات ، وأن هذه الوحدات التقديمية في القصة يمكن أن ينظر إليها على أنها موازية للصورة في الشعر من وجهة النظر الأنطولوجية على أن وجهة النظر هذه هي الأساس العام للبناء في كل من الشعر والقصة " (١٩) .

أي أن الصورة الشعرية من وجهة نظر هاندي ، توازي المشهد القصصي أو المكاني " وفي كلا الشكليين تؤلف الوحدات التقديمية ( الصورة في القصيدة والمشهد والحكاية في القصة ) تشكيلاً واحداً لمعنى متعدد ، ومن ثم فإن اختلاف الأفكار العامة النقدية حول معنى العمل أمر ممكن ، والنظر إلى القراءة المتناقضة للعمل الواحد على أنها تفسيرات

مختلفة خلط - فيما يعتقد هاندي - بين وظيفة الخلق لدى الفنان ، ووظيفة إعادة الخلق لدى الناقد ، وليس الاختلاف بينهما اختلافاً في ندالة فحسب ، وإنما يس مشكلة معقدة في علم الجمال الأدبي وهي موضوعية العمل Objectivity of the Work " (٢٠) .

إن وليم . جي . هاندي يعارض فكرة وجود تفسيرات مختلفة للعمل لأن ذلك يخلط بين عملية الخلق عند الفنان وإعادة الخلق عند الناقد . ولذلك يميل إلى وجود تفسير واحد هو تفسير الفنان ، أما رؤية الناقد فتأتي من منطلق قراءته الواعية للأشكال الخاصة للغة ، التي تعجز اللغة العادية عن تفجيرها ، ومن ثم يرى أن عمل الناقد اكتشاف للمعنى أكثر منه تفسير يقول : « وحين نقرأ النقد لا نتظر من الناقد أن يكون قارئاً جيداً ، وربما فطنا إلى حد بعيد لشكل خاص من اللغة صمم من ذاته ليعطي شيئاً أكثر مما تستطيع اللغة العادية أدائه ، ونتوقع منه أن يوضح قراءته لهذا التفسير الخاص ، الذي هو تفسير الفنان ، ومجمل القول أن وصف عمل الناقد بأنه اكتشاف للمعنى أكثر دقة من وضعه بأنه تفسير له » (٢١) .

ويواصل هاندي أيضاً رؤيته النقدية في موازنة الشكل القصصي والشعري فيرى أن كلا الشكلين ( الشعر والقصة ) يقصد إلى صياغة الخصوصية أو نسيج التجربة . ويتجه إلى ما يدرك ادراكاً حسياً وليس إلى المجرد ذهني . فالقصة مثل القصيدة ليست لغة موضوعية بمعنى Dislocated into Meaning وكلماتها ليست كلمات بل تقديمات ، وبسبب هذا التشابه بين القصة والقصيدة فإن وصف لغة القصة بأنها رموز وعلامات للتجسيد أكثر منها اسنادات بين مسند إليه ومسند وصف يتسم بمزيد من الدقة ، كما أن كلا الشكلين من الوحدات التقديمية يتجاوز فكرة احتواء معنى إلى شيء آخر هو أنه بقدر الإمكان تشكيل Formulation لفكرة » (٢٢) .

ويربط ستيفن سبندر Stephen Spender أيضاً بين الشكلين : الشعري والقصصي ، من خلال تماثل الصورة الشعرية مع المشهد والحكاية القصصية . وذلك في مقاله صناعة الشعر "The Making of Apoem" يقول : (٢٣) « إن التحدي المخيف في الشعر هو : هل يمكن أن أفكر بعيداً عن منطق الصور ؟ ما أبسر أن أشرح القصيدة التي أحب أن اكتبها ،



ولكن ما أصعب أن اكتبها ، لأن كتابتها تقتضي أن أعيش بطريقتي في التجربة المتخيلة المؤلف من كل هذه الأفكار والتي هي هنا مجردات ذهنية محسب ، . فهذه الفقرة بالطبع ، تعد بياناً جديداً بالملاحظة عن أهم المبادئ الأساسية التي يقتنع بها الشكليون ولو أعيدت كتابتها لأصبحت فيما أعتقد " ملاحظة عن الأنطولوجيا " في القصة على النحو الآتي :

إن التحدي المخيف في القصة هو : هل يمكن أن أفكر بعيداً عن منطق المشاهد والحكايات ؟ ما أيسر أن أشرح القصة التي أحب أن اكتبها ، لأن كتابتها تقتضي أن أعيش بطريقتي في التجربة المتخيلة المؤلف من كل هذه الأفكار ، والتي هي هنا مجردات ذهنية فحسب .

فالقصة من وجهة نظر سيندر لها نفس البناء الأنطولوجي الكائن في الشعر ، ففي النص السابق لو استبدلنا كلمة " الشعر " بالقصة ، والصورة بالمشاهد أو العكس في كلتا الفقرتين لأصبحت الفقرتان فقرة واحدة . مما يؤكد تماثل البناء الأنطولوجي في كلا الشكلين ، من حيث تبلور كليهما في صورة واحدة . ومن ثم يرى هاندي أن " النظر إلى الرواية أو القصة باعتبارها صورة واحدة أفضل من النظر إليها باعتبارها أحداثاً تتعاقب في مسار طولي مستقيم ، وحينئذ يمكن أن تعرض بطريقتين مختلفتين : الأولى ، المعنى الرئيسي الذي يقدم في المشهد الافتتاحي أو الحكاية الافتتاحية كما في قصة الأخت كاربه أو قصة حينما أرقد محتضراً ، ولا يمكن أن يفهم إلا في ضوء مجموع المشاهد والحكايات التي يتكون منها العمل . الثانية ، أنه على الرغم من أن بناء الرواية في الواقع قد يكون بناءً زمنياً يتكون فيه العمل من سلسلة من الحكايات المترابطة التي تحدد الطريق ، فإن الناقد نادراً ما يرغب في تتبع مثل هذا النموذج في بناء مقالته النقدية ، بل على العكس فإن دوره في العمل كناقد يجب ألا يكون عرضاً للأفكار التي تدور حول ما يحدث في التقديرات المتنوعة في الرواية بالصورة التي تتوالى بها وتكشف بها تدريجياً عن هذه الأفكار ، وإنما يجب أن يكون عرضاً للأفكار التي تجسدت في هذه التقديرات بغض النظر عن موقعها في المسار الطولي المستقيم للعمل القصصي <sup>(٢٤)</sup> .

ويرى أيضاً أن كثيراً من جاذبية الشكل الروائي يجب أن ينبع من إدراك أن القصة صيغة رمزية صالحة للتجربة وأنها تعمل على إعطاء وصف أكثر دقة للطريقة التي

تتكشف بها التجربة الإنسانية فعلاً لا بمعرفتها أو الفهم لها فحسب ، بل باختبارها خلال حياة إنسانية ، والمشهد في الرواية ، كما في الحياة يُقدّم ويعقبه مشهد آخر ، ومشاهد الرواية مرتبة بالطبع ولا تحدث مصادفة لأنها مشغولة بغاية فنية - (٢٥) .

وهكذا نجد أن الشكل القصصي عند رانسون ، وهاندي ، وسبندر ، يتماثل مع الشكل الشعري من حيث البناء الأنطولوجي للصورة في الشعر وللمشهد والحكاية في الرواية .

## ٢-٢ المتن الحكائي والمبنى الحكائي ،

لم تقف آليات المنهج الشكلي عند حد المقاربات الشكلية للقصة والشعر بل تبلورت هذه الآليات في عدد من الأنماط الشكلية الأخرى ومنها : المتن الحكائي والمبنى الحكائي .

I - لا أحد ينكر أن مفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي يعودان إلى جهود الشكلانيين الروس لا سيما دراسة توماشفسكي<sup>(٢٦)</sup> " نظرية الأغراض " التي عرض فيها لهذين المفهومين ، وحين نتتبع الدراسات النقدية الروائية الأوربية والعربية المعاصرة نجد أنها لم تخرج كثيراً عن هذين المفهومين ، الأمر الذي يؤكد أن كثيراً من الدراسات البنيوية والنصية المعاصرة جاءت امتداداً لجهود أصحاب المنهج الشكلي ، خاصة فيما يتعلق بهذين المفهومين .

فيرى توماشفسكي أن المتن الحكائي Fable هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل . ويمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique ، حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها ( تلك الأحداث ) أو أدخلت في العمل والمبنى الحكائي يتألف من نفس هذه الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا<sup>(٢٧)</sup> .

وعلى حد تعبير ف. شلوفسكي أن المبنى الحكائي يتشكل من نماذج الخوافز ، ويعني بالمبنى الحكائي النسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو الروائي أو الدراما الشعبية<sup>(٢٨)</sup>

أي أن العمل الروائي يتشكل من الخوافز التي تتمازج فيما بينها ومجموع هذه الخوافز التي تتابع تتابعاً زمنياً أو سببياً هي التي تشكل المتن الحكائي ، بينما الصباغة الفنية التي تحكم أبنية هذه الخوافز هي التي تشكل المبنى الحكائي . ومعنى أوضح يمكن القول إن العلاقة بين كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي من جهة والخوافز من جهة أخرى تدور في مستويين : الأول : ارتباط المتن الحكائي بالخوافز المشتركة ، والثاني : ارتباط المبنى الحكائي بالخوافز الحرة ( الهامشية ) - وسوف نعرض لهذه الخوافز تفصيلاً فيما بعد - والمتن الحكائي وفقاً لتصور توماشفسكي يمثل المرور من وضعية إلى أخرى وهذا المرور يمكن أن يتحقق بفضل إدماج شخصيات جديدة كأن تكون هناك رابطة حب بين شخصيتين وتوجد مشكلات في طريق هذا الحب ، وحينئذ من الممكن أن تتم هذه الرابطة أو العلاقة بتدخل شخصيات أخرى جديدة تعمل على حل هذه المشكلات وتحقيق رابطة الحب ، أو بإخراج شخصيات قديمة من المشكلة كأن يوافق المعرقلون لهذا الحب على إقامه سواء كانوا الأتارب أو شخصيات أخرى ، أو يموت أحد المتنافسين .

فالعلاقة هنا بين المتن الحكائي والخوافز المشتركة علاقة سببية والخافز المشترك بينهما هو حافز الحب بين شخصيتين أو أكثر ، فالخوافز هنا تمثل الروابط بين الأصوات الروائية المتتابعة إنها تشبه الحلقات التي تعمل على ربط الأحداث مع بعضها البعض ، وهو حافز مشترك لأنه يشترك في كل أنسجة الرواية ، بينما الانتقال أو المرور من وضعية إلى أخرى طوال الرواية هو ما يمكن وصفه بالمتن الحكائي إنه الهيكلية العامة للنص الروائي أو بمعنى آخر المسار الحداثي الحكائي الذي ينتقل من موضع لآخر طوال الرواية وفقاً للتتابعين السببي أو الزمني .

غير أنه لا بد من توضيح توافق هذه المصطلحات مع الأبنية الاجتماعية التي أفرزتها من ناحية ومع النصوص الروائية المعبرة عن هذه الأبنية والتراكيب الاجتماعية وهذا ما عبّر عنه توماشفسكي نفسه فقد رأى " أن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرة الاجتماعية والتاريخية ، التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة ، وفي نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية ، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم " (٢٩)

وهكذا نجد المتن الحكائي يتوافق وهذه السيرة الاجتماعية من حيث تطوره في نسج الرواية وانتقاله من موضع لآخر وفق مبدأ السببية التي تنتقل حدثاً روائياً من موضع لآخر ،  
تماماً مثلما تنتقل الطبقات الاجتماعية من موضع لآخر وفقاً لتطور الصراع الطبقي الاجتماعي .

ولذلك نجد أن المتن الحكائي يقترب بالنص الروائي من أوله إلى آخره فيكون له علاقة  
ببداية الرواية وعقدتها وحجبتها ونهايتها لأنه يتناسق وأحياناً يتداخل معها فقد تكون  
بداية المتن الحكائي متوازنة في حالة وصف البداية السعيدة أو متوازنة بين الشخصيات ،  
وغالباً ما نجد في النصوص الروائية التقليدية أو الشعبية أو حتى التجديدية أحياناً  
وذلك بأن تصور بداية المتن الحكائي حالة السكينة والهدوء التي تعيش فيها الشخصيات ثم  
تتحول عن هذه السكينة بدخول حدث جديد يمثل العقدة الروائية أو إدخال حوافز مشتركة  
أو ديناميكية تعمل على تحريك المتن من حالته السكونية الأولى إلى الحركية . وهذه  
الحوافز التي تعمل على تغير البداية المتوازنة - هنا على فرض كونها بداية متوازنة -  
يطلق عليها توماشفسكي العقدة Noeud وتنحصر الحبكة في تبدلات الحوافز الرئيسية  
التي يتم ادخالها بواسطة العقدة وهذه التبدلات هي التي أطلق عليها ( بالمرور من وضعية  
إلى أخرى ) . ويربط بين أزمة العقدة وأزمة الشخصيات حيث التناسب بينهما يكون  
طردياً ، ويزداد التوتر في سياق المتن الروائي كلما اقتربنا من حالة تغيير الوضعية - أي  
الانتقال من موضع لآخر - وهذا الاقتراب يتضح من خلال حالات التهيؤ التي تسبق عملية  
الانتقال . ثم يصل المتن الحكائي إلى النهاية حيث اللجوء إلى الحل فينتصر الشر أو الخير  
وفق رؤية الكاتب .

غير أن هذا التطور للمتن الحكائي من بداية العمل إلى نهايته - وفق رؤية  
توماشفسكي - لو توافق مع بعض النصوص الروائية في أوائل القرن العشرين فإنه يصعب  
توافقه مع النصوص الروائية المعاصرة لأن النص الروائي أصبح أشبه بلوحات فنية متتابعة  
تتابعاً طردياً أو عكسياً أو متداخلاً وعليه يصعب تحديد البداية المتوازنة أو غير المتوازنة  
للعقدة المركزية ومحاولة حلها بالخير أو الشر . كما أن هذه الميكانات التي تسبق عملية

الانتقال من موضوع لآخر لم تعد تشكل ظاهرة في الإبداع الروائي المعاصر كما كانت في النصوص الروائية التقليدية ذلك أن الكاتب من الممكن أن يلجأ إلى القفز الزمني أو الاختزال الزمني أو الديمومة الزمنية في سياق الأحداث ومن ثم يتجاوز هذه المهيئات ، وبالتالي تنتقل من حدث إلى آخر وليس بالضرورة أن يمثل هذا الحدث العقدة . وعليه فإن العقدة حينئذ لا تتحكم في مجرى المتن الحكائي - كما رأى توماشفسكي - ومن ثم فإن تناول المتن الحكائي لا بد أن يفهم في سياقه التاريخي من ناحية وفي سياقه المعاصر من ناحية ثانية ولا يتم تناول المصطلح على إطلاقه وتطبيقه بمعزل عن السياقين أو بمعزل عن سياقه العصري كما يفعل بعض الباحثين المعاصرين - وسوف نعرض لبعضهم في هذه الدراسة فيما بعد .

وإذا كان المتن الحكائي يتشكل من سياق الأحداث المتتابعة تتابعا سببيا أو زمنيا فإن سواد المتن الحكائي تشكل المبني الحكائي مروراً بعدد من المراحل<sup>(٢٠)</sup> ، كما يرى توماشفسكي . وأهمها الحوافز التي تظهر في الرواية خلال المبني الحكائي ، سواء كانت حوافز قارة " مشتركة " أو حرة " هامشية " . وغالبا ما تقتزن الحوافز الحرة بالمبني الحكائي ، وإذا كان المتن يتشكل من سياقات الأحداث المتتابعة فإن المبني يتشكل من طبيعة هذا التتابع ، ومعنى آخر المتن يتشكل من الأحداث المتتابعة والمبني يتشكل من طبيعة تتابع هذه الأحداث ، فلو أحدثنا تغييراً في مسار أحداث الرواية من حيث تقديم حدث على آخر أو حالة على أخرى أو العكس فطبيعة هذا التغيير هو المبني الحكائي على حين أن الأحداث نفسها تشكل المتن الحكائي سواء تقدمت أو تأخرت في السياق الروائي ، فإذا أحدثنا تقدماً أو تأخيراً في سياق الأحداث الروائية فحينئذ سوف يظل المتن الحكائي كما هو لكن الذي يتغير هو المبني الحكائي .

ويفرق توماشفسكي بين زمان المتن الحكائي وزمان الحكى فيرى أن زمن المتن الحكائي هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه ، أما زمن الحكى فهو الوقت الضروري لقراءة عمل ( مبدع عرض ) وهذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل Dimention ويمكن الحصول على زمن المتن الحكائي بواسطة تاريخ الفعل

الدرامي أو الإشارة إلى المدد الزمنية التي تشغلها الأحداث أو بواسطة خلق الانتطباع بهذه  
المدد. (٣١)

. . . . .

II - وقد عني بمفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي عدد كبير من الدارسين العرب في  
حقل الدراسات النقدية الروائية ، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر : سعيد يقطين في  
" تحليل الخطاب الروائي ومنى العبد وحسن بحراري " ، وحמיד الحمداني في " بنية  
النص السردي " وغيرهم .

غير أن معظم الدراسات عنت إلى حد كبير بالمفهوم النظري كما هو عند الشكلايين  
الروس دون محاولة فهم هذه المصطلحات في سياقها التاريخي والمعاصر . فتجد - على  
سبيل التمثيل - سعيد يقطين ينقل مفهومي المتن الحكائي والمبنى الحكائي كما وردا في  
نظرية المنهج الشكلي ، ويخلط بين مفهومي المبنى الحكائي والخطاب فيقول : « وليس  
المبنى الحكائي إلا الخطاب كما سنعاين ذلك مع تودوروف الذي ينطلق من أعمال  
الشكلايين » (٣٢) .

غير أننا عندما نطالع آراء تودوروف لا نجد بخلط بين المفهومين بل هو يفرق بين  
القصة والخطاب وإذا اقتبسنا نفس النص الذي استشهد به سعيد يقطين فإننا لا نجد هذا  
الخلط بين المبنى الحكائي والخطاب ، بل هو يفرق بين القصة والخطاب وحتى لو افترضنا  
جدلاً أن سعيد يقطين يقصد بالقصة المبنى الحكائي - وهذا بعيد إلى حد كبير - فإن  
تودوروف نفسه يفرق حتى بين القصة والخطاب ، يقول : « إن القصة تعني الأحداث في  
ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها وهذه القصة يمكن أن  
تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي  
الذي يقوم بتقديم القصة وحيال هذا الراوي هناك انقارئ الذي يتلقى هذا الحكى ، وفي إطار  
العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهتم ( القصة ) ولكن الذي يهم الباحث  
في الحكى بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك  
الأحداث » (٣٣) .

وهنا يتضح أن المبنى الحكائي ليس هو الخطاب بمفهوم تودوروف نفسه فقد سبق أن أشرنا إلى مفهوم المبنى الحكائي عند الشكلايين الروس خاصة توماشفسكي وأن تعريفه يعني بطبيعة الانتقال والتحول من موضع لآخر أو حدث لآخر بينما الخطاب هنا يعني الراوي الذي يقدم أحداث القصة والقارئ الذي يتلقى هذا الحكى . ومن ثم تكمن مشكلات النقد الروائي المعاصر خاصة الذي يعتمد على آليات التشكيل السردى والحكائى والخطابى في عدم التمييز الدقيق بين المصطلحات والتعبيرات النقدية .

يضاف إلى ذلك أن الجوانب التطبيقية جاءت معبرة عن هذا التداخل في المفاهيم والمعايير النقدية ، ولو أن هذه الدراسات طرحت رؤية منهجية معينة وتم التطبيق عليها ربما لتقلصت مساحة التداخل في المصطلحات خاصة فيما يتعلق بالمتن الحكائى والمبنى الحكائى ، فنجد على الرغم من أن سعيد يقطين عنى بالجانب النظري لمفهومي المتن الحكائى والمبنى الحكائى كما وردا عند توماشفسكي<sup>(٣٤)</sup> ، إلا أن الجانب التطبيقي عنده جاء بعيداً إلى حد كبير عن هذين المفهومين .

وطرح هذه المفاهيم الذاتية على علاتها دون الوقفات المتأنية من الناحيتين النظرية والتطبيقية يزيد من غموض المصطلحات وتداخل الرؤى وغياب المعايير النقدية الدقيقة .

وهكذا في العديد من الدراسات الشكلائية التي عنيت بنقد الرواية ومنها بنية الشكل الروائى لحسن بحراوي ، وبنية النص السردى لحمداني وغيرهما<sup>(٣٥)</sup> .

## ٢-٣ السرد Narration

يشكل السرد Narration آلية أخرى من آليات المنهج الشكلي ، وقد عنى بدراسة السرد العديد من النقاد الأوربيين والعرب بداية من العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته ، وربما يصعب حصر كل الدراسات الأوربية والعربية التي عنيت بالسرد نظرياً وتطبيقياً ، لأن هذه الآلية كان لها نصيب الأسد قياساً بالآليات الأخرى للمنهج الشكلي كالمبنى الحكائى أو المبنى الحكائى أو النسق أو التحفيز

وترجع بدايات الاهتمام بالسرد إلى الشكلايين الروس لاسيما ابخنباوم في دراسته

حول نظرية النشر ، فقد أشار إلى " أوتو لودفيج Otto Ludwig " وكيف أنه فرق بين شكلين من السرد : الأول : السرد بالمعنى الحرفي للكلمة ، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين ، فالحكى يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساس والثاني : السرد المشهدي ، وفيه يكون اخوار بين الشخصيات في الصدارة : ويكتفي من القسم الحكائي Narrative بتعليق بحيط بالحوار وشرحه ، بمعنى أنه يقتصر عمليا على الإشارة المتعلقة بالمشهد ، وهذا النوع من السرد يذكر بالشكل المسرحي " (٣٦) .

ولم يقف تقسيم السرد عند أوتولودفيج فحسب بل أشار إليه توماشفسكي أيضا في نظرية الأغراض فرأى أنه " يوجد فطان رئيسيان للحكى : سرد موضوعي Objectif ، وسرد ذاتي Subjectif ، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء ، حتى الأفكار السرية للأبطال . أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكى من خلال عيني الراوي ( أو طرف مستمع ) متوفرين على تفسير لكل خبر : متى وكيف عرقه الراوي أو المستمع نفسه ، ويمكن للنظامين أن يختلطا ففي السرد الموضوعي يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة ، فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية . فيما بعد ينتقل ألتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى ، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية . هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد بمعنى : أنه يكون أيضا راويه : أما الكاتب متكلماً باسم الراوي فيحرص في نفس الوقت على ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الراوي الإخبار بها في بعض الأحيان تكون وضعية الراوي كخيط مرشد للسرد كافيته لتحديد بناء العمل بكامله ومع بقاء مادة البناء الحكائي على حالها فإن البطل يمكن أن يتعرض لبعض التغييرات إذا ما تابع الكاتب شخصية أخرى " (٣٧) .

ويتضح في تفسير توماشفسكي مدى اهتمامه بالعلاقة بين السرد والمتن الحكائي والمتن الحكائي ، وأن هذا التقسيم يخضع لهذه العلاقة ، وعنى بالسرد أيضا رومان جاكوبسون أحد أعضاء الجماعة الشكلانية كما يتضح لنا أيضا أن العناية بالسرد ظهرت مع ظهور الشكلانيين الروس في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن ، ثم توالى الاهتمامات



بنظريات السرد في الدراسات البنيوية بمختلف اتجاهاتها ومدارسها فعنى بالسرد كل من ميخائيل باختين<sup>(٣٨)</sup> ، وفلاديمير بروب Vladimir Prop<sup>(٣٩)</sup> . وجيرار جنييت G. Genette<sup>(٤٠)</sup> . وجوناثان كيلر Jonathan Culler ، وروبرت شولز Robert Scholes ، ونورثروب فراي Northrop Frye ، وواين بوث Wayne Booth ، وكلود بريموند Claude Bremond ، وأ.ج. جريماس A.J. Greimas وغيرهم<sup>(٤١)</sup> .

ونظراً لتعدد الدراسات التي عنت بالسرد خاصة في أوروبا خلال القرن العشرين ، فإننا نعرض لأهم الاختلافات بين نظريات السرد التي كانت سائدة آنذاك من وجهة نظر والاس مارتين ، فهو يرى " أن البنيويين الأوائل أكدوا في نظرياتهم السردية على اطار التحليل الشكلي ، كما ناقش النقاد السيميولوجيون والنقاد الماركسيون التقاليد الثقافية والمحيط الاجتماعي ، وعنى الشكلائيون الروس في دراستهم للسرد بالتقاليد الأدبية . كما عنى فريق آخر من النقاد بدراسة النقد القائم على دراسة استجابة القارئ " . أي أنهم اهتموا في دراساتهم السردية بموقف القارئ تجاه العملية السردية . وفريق أخير عنى بوجهة النظر في العملية السردية " (٤٢) .

وكل فريق من هؤلاء النقاد يحاول الانتصار لوجهة نظره السردية فالمؤيدون للعملية السردية للمحيط الاجتماعي والتقاليد الثقافية يستندون إلى أن " المجتمع يتغير " والمعنى الكلي للعمل الأدبي هو مجموع المعاني التي تتراكم عبر التاريخ . ولكن تاريخ التقاليد الأدبية يعتمد إلى حد كبير على التاريخ السياسي والاجتماعي " (٤٣) . والمؤيدون لعلاقة السرد بالقارئ يرون أنه " لكي نفهم المسردات علينا أن ندرس كيف فهمها القراء " (٤٤) .

على أن مثل هذه الرؤى لا تحل دون وجود نظرية شمولية في السرد تحاول أن تفيده من كل الاتجاهات السردية لأنه لا توجد نظرية سردية واحدة مسلم بها لدى كل التيارات النقدية وعلى الرغم من مثالية هذه الفكرة لكنها قد توجد .

ونخلص من ذلك إلى أن الدراسات التي عنت بالسرد عديدة وشكلت تيارات واتجاهات مختلفة بداية من المدرسة الشكلائية الروسية ونهاية بالدراسات البنائية يختلف أنماطها واتجاهاتها وأقطارها .

ولسنا بصدد العرض التاريخي للدراسات التي عُنيت بالسرد في الدراسات الأوروبية والعربية لأنها امتدت قرابة قرن ، ولكننا بصدد التنويه إلى مدى أهمية الدراسات السردية في نقد الرواية الأوروبية والعربية ومدى انبثاقها من المدرسة الشكلانية وتطورها منذ العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته وتداخلها مع الدراسات البنائية والدلالية في الاتحاد السوفيتي وفرنسا وإنجلترا وأمريكا وغيرهم .

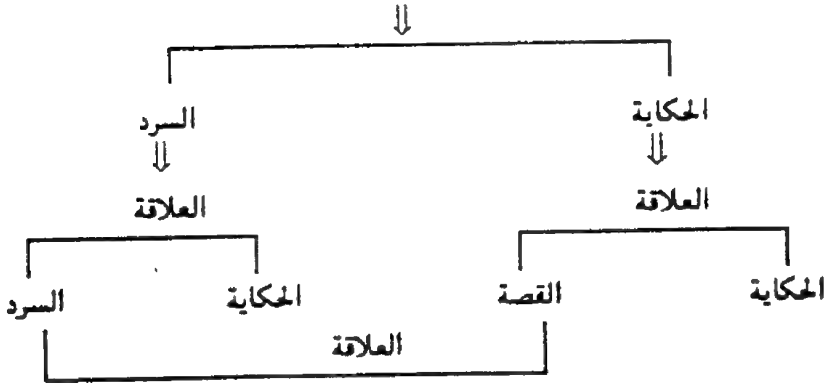
ومن ثم يصعب الوصول إلى مفهوم محدد للسرد يتفق عليه كل النقاد الشكلانيين والبنائيين ، لأن المفهوم يخضع للتباين أو الانحياز الذي يتبناه كل فريق بمعزل عن الآخر .

وعلى سبيل المثال لا الحصر يربط جيرار جينت بين الحكى والسرد ، ففي الفصل الذي يخصصه لخطاب الحكى يبدأ بتمييز هذا الخطاب يجعله يستوعب السرد والحكى فيقول : « تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردى ، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث »<sup>(٤٥)</sup> . كما يرى أن " تحليل الخطاب السردى يستتبع باستمرار دراسة العلاقتين : ويعني من جهة العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها ( الحكاية بمعناها الثاني ) : ومن جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجها ، ويطلق اسم القصة على المدلول أو المضمون السردى ( حتى وإن تكشف هذا المضمون والحالة هذه عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي ) واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردى نفسه ، واسم السرد على الفعل السردى المنتج ، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخبيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل »<sup>(٤٦)</sup> .

وهكذا نجد جيرار جينت G. Genette يربط بين الحكى والسرد ، ويقوم الخطاب السردى عنده على العلاقة بين الحكاية والقصة ، وبين الحكاية والسرد ، وبين القصة والسرد . والشكل التالي رقم (١) يوضح نمط هذه العلاقة :

## شكل رقم (١١)

المخاطب السردى عند جيرار جينت



وهكذا نجد أن جينت يعني بالسرد ولكن من خلال علاقته بالحكاية .

ولسنا في مجال العرض التاريخي لمفهوم السرد كما ذكرنا ، لأن كل مفهوم يتشكل وفق الاتجاه أو التيار السردى الذي يتبناه فريق معين من النقاد ، أو مدرسة نقدية بعينها .

على أننا نستطيع القول : إن السرد يعني بالطريقة التي تحكي بها القصة بداية من الراوي وصولاً إلى المروي له مروراً بالقصة المحكية . أو هو ذلك المعنى الذي أراده بعض النقاد والذي يعني " بالكيفية التي تروى بها القصة عن طريق الراوي والقصة والمروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها " (٤٧) .

\* \* \* \*

وفي الربع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية العربية في نقدنا المعاصر . وعلى الرغم من غلبة الجانب النظري على التطبيقي ، إلا أن محور السرد احتل مساحة كبيرة في النقد التطبيقي الروائى في البلاد العربية . وبدأت الدراسات السردية النظرية تفرض وجودها في الأدب العربى المعاصر عندما بدأت الدراسات العربية تعنى بترجمة النقد الشكلاني الروسي والأوربي ، والنقد البنوي الإنجليزي والفرنسي

والأمريكي<sup>٤٨</sup> وساعده ذلك على بزوغ السرديات الروائية العربية . ففي مطلع السبعينيات صدر كتاب " مشكلة البنية " <sup>(٤٩)</sup> للدكتور زكريا إبراهيم ، وبعد الفصلان المعنونان بـ " البنيوية اللغوية " ، و " البنيوية الماركسية " بداية التشكيل الجيني للدراسات السردية في النقد الشكلي الروسي من ناحية والنقد البنيوي الأوروبي من ناحية ثانية . فالسرد أدواته اللغة والخطاب الفكري ، والبنيوية اللغوية والماركسية تعتمدان على هاتين الدعامتين في التشكيل السرد للنص ، كما أن البنيوية تعتمد على عقلنة النص أو بمعنى آخر علمية النص لأنها تستند إلى اللغة ، وأداة الخطاب السردى الملفوظ أو المكتوب هي اللغة . ومن ثم تشكل هذه الدراسة المخاض الجيني لميلاد السرديات - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير .

وتأتي دراسة الدكتور صلاح فضل عن " نظرية البنائية في النقد الأدبي " سنة ١٩٧٨<sup>(٥٠)</sup> لتجسد أيضاً مسيرة الدراسات السردية بداية بالمدرسة الشكلانية ونهاية بالمدرسة البنيوية وذلك من خلال تتبعه لجذور المدرسة البنائية وموقع السرد فيها - فهي تعد من الدراسات الرائدة في النقد العربي ، التي عنيبت بتطور المنهج البنيوي ، بداية من مدرسة جنيف ، مروراً بالشكلية الروسية ، ومدرسة براغ ، ومفهوم البنية وتطبيقاتها في العلوم الإنسانية وعلاقتها بالتاريخ ، والنقد الأدبي والأدب في شتى صوره وأشكاله المختلفة لا سيما الشعر والقصة .

وما يعنينا في هذه النظرية هو مبررات الشكلية الروسية وكيف أنها تطورت إلى البنائية ، وعلاقة البنية بالحكي والراوي والمحمول والعامل في النص القصصي .

فقد حاولت حلقة براغ أن تتجاوز أوجه القصور في النظرية الشكلية وبدلاً من قصرها على الجانب اللغوي واستبعاد عناصر أدبية الأدب نجد " أن " جاكوبسون " يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية ، لا إلى انعزالية الأدب " . فلم يعد الأمر قاصراً على الأدب ، إذ أن اعتبار العنصر الجمالية كلها رموزاً أو علامات لا يقف عند حد العمل الأدبي كشيء منعزل ، وإنما يشمل دور المؤلف أو ما يسمى بشخصية الفنان ، والبنية الداخلية للعمل الفني معاً .<sup>(٥١)</sup>

ويعني المحور المعنون بـ " تشريح القصة " في هذه الدراسة ببنية الحكاية ، وكيف أنها تطورت عند الشكليين والبنائيين ، فعلم اللغة نستطيع أن نؤسس عليه التحليل البنائي للحكاية وتمثل في النظام " أي أن الحكاية لا تنحل إلى مجرد مجموعة من الأقوال ، بل لابد من تصنيف العناصر الكثيرة التي تدخل في تركيبها على أساس مبدأ مستوى الوصف اللغوي " (٥٢) .

ووفق هذا المنظور يتشكل التحليل البنائي للحكاية من المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية ، وتمثل العلاقات القصصية في ثلاثة أنماط عامة هي : غط العلاقات الزمنية وتعاقب الأحداث ، وغط العلاقة المنطقية التي تجعل مبدأ السببية هو السائد في بنية القصة وغط العلاقة المكانية . ويعني بالعلاقة بين الحكاية والقول ويرى أنها تشمل ثلاث مجموعات من العناصر : الأولى تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القول ، والثانية تتصل بمظاهر القصة أو الطريقة التي يتصور بها الراوي الحكاية . والثالثة أحوال القصة التي تتوقف على نوعية القول الذي يستخدمه الراوي كي يطلعنا على الحكاية ويعرض لآراء رولاند بارت في نوعي الوحدات القصصية : وهما النوع ذو الطابع الوظيفي ، والنوع ذو الطابع التكاملي ، وما ينبج عنهما من وحدات كبرى وصغرى في النص القصصي " (٥٣) .

وعنى هذا المحور أيضاً بالفاعل وأغاطه في التشكيل البنائي الحكائي ، واعتمد على تصور جرياس من حيث المرسل والمرسل إليه ، والمساعد ، والمضاد ، والمتنفع والعائق كما عني بالمحمول والعامل وقواعد الاشتقاق من حيث اقترانها بالعناصر الفاعلة كالرغبة والتواصل والمشاركة ومقابلاتها وفق تصور تزفتان تودوروف " Todorov, Tzvetan " وهذه " المحمولات الثلاثة تقوم عليها العلاقات الأساسية : ولا تلبس جميع العلاقات الأخرى أن تنفرع عليها ؛ لكن هذا التفرع لابد له من أن يعتمد على قواعد الاشتقاق ، القاعدة الأولى تصوغ العلاقة بين المحمول الأصلي والمحمول الفرعي ، وهي قاعدة التقابل ؛ فكل واحد من المحمولات الثلاث يقتضي محمولاً مقابل أو معارضا ، فيصبح لدينا ستة محمولات ، والقاعدة الثانية تتصل بالانتقال من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول ، وهكذا نصل إلى إثنتي عشرة علاقة نجدها في أبة حكاية وذلك باستخدام ثلاثة محمولات

أساسية وقاعدتين للاشتقاق<sup>(٥٤)</sup> .

كما تناول مفهوم الراوي من منظور هنري جيمس وسارتر ، ومنظور البنائين ، وكذلك علاقة الراوي بشخصياته .

وتعد هذه الدراسة أيضاً خطوة متقدمة في تطور المنهج الشكلي والبنوي عامة وفي الأنماط الشكلية للرواية خاصة لاسيما السرد والتحفيز . كما أنها جاءت امتداداً للتيار الشكلي - كما أوضحنا وأوضحته هذه الدراسة أيضاً .

ويتابع الدكتور صلاح فضل قضية السرد في إطارها التطبيقي في كتابه " شفرات النص " وعلى الرغم من أن هذا الكتاب عني بالنقد التطبيقي لبعض الأعمال الشعرية والتقصية ، وعلى الرغم من اهتمامه بالدراسة السيميولوجية لرواية أولاد حارتنا إلا أنه لم يغفل قضية السرد في الرواية وربط بينها وبين إيقاع النص الروائي من خلال الاستناد إلى الجانب الإحصائي ، يقول على سبيل التمثيل : « يمثل السرد بما يشمله من وصف للزمان والمكان والشخصيات وحركتها ورواية الأحداث على لسان الراوي والتعليق عليها قرابة ٨٥ سطرًا أي بنسبة ٣٨٪ من عدد السطور المكتوبة ، مع ملاحظة أنها سطور كاملة ، الأمر الذي يجعلها دائماً تامة الكلمات ، ويصل عدد سطور الحوار الذي جاء على لسان إحدى الشخصيات المتحدثة في الرواية ١٣٧٦ سطرًا ، أي بنسبة ٦٢٪ من جملة القول الروائي ، مع ملاحظة أن كثيراً منها غير تامة في عدد كلماتها ، وليس هناك نجوى بالمعنى الدقيق للكلمة ، أي عبارات تبوح بها شخصية رئيسية وتتحدث عن عالمها الباطني بصيغة المتكلم في غير حوار وبدون علامات تنصيص ، وإن كانت هناك بعض الشذرات التي لا تتجاوز ثلاثين سطرًا قد جاءت على لسان جبل - الشخصية الأساسية - تكشف عن طرف حق موارده واتفاعالاته الخاصة بين علامات تنصيص أحياناً ، وبضمير الغائب أحياناً أخرى دون أن تستغرق مساحة نصية يعتد بنسبتها . ونتيجة لذلك توسعنا بعد هذا الأجراء القياسي البسيط أن نخلص إلى صحة التصور المبني عن مدى التوازن في إيقاع النص الروائي بين السرد والحوار . إذ يكاد السرد يروي نصف الحقل الدلالي تاركاً النصف الآخر للحوار ليثبت فيه قدراً أساسياً من الحركة والتفاعل الدراميين »<sup>(٥٥)</sup> .

وهكذا نجده يعني في هذه الدراسة بالسرد الروائي التطبيقي لاسيما رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ وتربط السرد بالدراسة البنيوية والإحصائية من خلال اللجوء إلى التصنيف والإحصاء ليصل من خلالهما إلى المستوى الدلالي للسرد الروائي .

ويواصل في دراسته " بلاغة الخطاب وعلم النص " <sup>(٥٦)</sup> ، وخاصة الفصل الخامس : " تحليل النص السردى " . عنايته ببلاغة السرد وأساليبه وأنماطه وسيميولوجيا النص السردى .

ففي محور أساليب السرد وأنماطه ، يتتبع أنماط السرد عند بعض النقاد الشكلانيين والبنويين ومنهم ميشيل بوتور " M. Butor وميخائيل باختين M. Bajtin ، وتودروف T. Todorov ، وجيرار جينت G. Genette وغيرهم " . وتعد هذه الدراسات أيضاً خطوة متقدمة في مجال العناية بالسرديات في النقد العربي .

\* \* \* \*

وتأتي دراسة رشيد الغزي " مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة " <sup>(٥٧)</sup> وقد عنت أيضاً بقضية السرد وكيفية معالجتها في النظريات النقدية الحديثة ؛ غير أنها لم تقف وقفة متأنية أمام التشكيلات السردية في القصة . على الرغم من أن هذه السرديات تعد آلية من آليات المنهجين الشكلي والبنوي .

أما دراسة " وليد النجار " قضايا السرد عند نجيب محفوظ <sup>(٥٨)</sup> سنة ١٩٨٥م فتعد خطوة أخرى في العناية بالسرديات التطبيقية في النقد العربي ، فقد استعار طريقتي جيرار جينت Gerard Genette وجان ريكاردو Jean Ricardou في السرد ، وطبقهما على ثمانية من أعمال نجيب محفوظ القصصية هي : القاهرة الجديدة ، وخان الخليلي ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، والثلاثية ( بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية ) وهذه الروايات تجسد عقداً من الإبداع الروائي تقريبا في مسيرة نجيب محفوظ ولا تجسد كل مسيرته الروائية لأنها تمثل مرحلة محفوظ الروائية بداية من عام ١٩٤٥ حيث القاهرة الجديدة ، ونهاية بعام ١٩٥٧ حيث أصدر رواية السكرية . وبقية الروايات المشار إليها صدرت خلال هذه الفترة . ولا نظن أن هذه الروايات فحسب هي التي تبلور قضايا السرد

عند لجيب محفوظ ، لأنها أغفلت رواياته التاريخية ، ورواياته التي صدرت بعد ذلك منذ أواخر الخمسينيات وحتى منتصف الثمانينيات حيث صدرت هذه الدراسة السردية ولكنها تعد خطوة ايجابية في السرديات التطبيقية العربية وقد عنيت هذه الدراسة بخمسة فصول : الأول : زمن السرد وزمن الرواية وعنى بضبط محوري الزمن وسرعة السرد من حيث المشهد والايجاز والتوقف والقطع . والثاني : التصرف الزمني وعنى بنظام زمن السرد ، والرجعات والتوقعات . والثالث : التواتر : وعنى بنماذج التواتر ، والوحدات الزمنية ، والتعاقب والتعاصر ، والتحول ، والوصف . والرابع : الصيغة السردية وعنى بنماذج الكلام والتصور السردى ، والتركيز . والخامس : الصدى السردى وعنى بنماذج السرد ، والمستويات السردية ، والكاتب والقصة .

ولسنا بصدد مناقشة هذه المحاور ، ولكن ما يعيننا أن هذه الدراسة تعد خطوة في مسيرة السرد الروائي العربي الذي اعتمد على آليات السرد الشكلي والبنوي .

ثم تأتي دراسة سمير المرزوقي وجميل شاكر " مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً"<sup>(٥٩)</sup> سنة ١٩٨٦ ، لتعد خطوة تالية في السرد الروائي العربي . وإذا كان وليد النجار طبق منهجي جيرار جينت ، وجان ريكاردو في السرد ، فإن كلا من سمير المرزوقي ، وجميل شاكر اعتماداً في هذه الدراسة " على دراسة النصوص الحكائية بغية استنباط مجموع الأجهزة الشكلية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية Structurale لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي بالدلالية Semantique والعلامية Semiotique وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وجريماس Greimas وجينت Genette وبريمون Bremond \* .

أي أنهما اعتماداً أيضاً على الطريقة السردية لكل من فلاديمير بروب ، وجريماس ، وجيرار جينت ، وبريمون ، وتطبيق هذه المنهجية السردية على بعض النصوص الأدبية خاصة النصوص القصصية .

وجاءت هذه الدراسة في قسمين : الأول : القسم النظري وعنى بعدة محاور : هي : التحليل الوظيفي للقصة ، واعتمد التحليل على بروب والمثال الوظيفي عنده ، وعلى



الحكاية الشعبية من الناحية الوظيفية البحتة ، ومن حيث بنيتها الزمنية ، وبنيتها المكانية ، وشكلية التحليل الروائفي من خلال محاولات جرياس لشكلنة المثل الروائفي .

والمحور الثاني عنى بتحليل النص القصصي ، والثالث عنى بالسرد القصصي من حيث زمانه ومستوياته وعلاقة السارد بالحكاية ووظائف السارد ، والرابع عنى بالقصصية والعلامية من حيث البلورة المنهجية والمعرفية ، والدلالية الهيكلية والدلالية الأصولية والنحو الأصولي ، والملفوظات القصصية ، والوحدات القصصية .

والثاني : القسم التطبيقي : وعنى بالتحليل الروائفي للحكاية الفرنسية ( اللحية الزرقاء ) ، وللحكاية الشعبية التونسية " سبع صبايا في قصبابا " ، وأمثلة تطبيقية مستمدة من قصص " بيت سئ السمعة " لنجيب محفوظ ، وأمثلة تطبيقية مستمدة من رواية " برق الليل " للبشير خريف ، ومسرحية السد لمحمود المسعدي .

وقد اعتمد الباحثان إلى حد كبير في سردهما التطبيقي على طريقتي بروب ، وجرياس ، وعلى الرغم من استعارة قوالب سردية أوربية ، إلا أنها تعد خطوة تالية في السرد الروائي العربي . وثبتت أيضا تطور السرد النظري والتطبيقي بداية من السرديات الشكلانية ونهاية السرديات البنيوية .

\* \* \* \*

وتشكل دراستا معنى العيد خطوة أخرى في مسيرة السرديات القصصية العربية . الأولى بعنوان " الراوي ، الموقع والشكل " سنة ١٩٨٦ وفيهما تعتمد أيضاً على استعارة أنماط سردية شكلانية وبنيوية وتحاول تطبيقها على النصوص الروائية العربية .

والدراسة الثانية بعنوان " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي " سنة ١٩٩٠ ، والباحثة شأنها شأن من سبقوها في دراسة السرديات اعتمدت على المنهجية السردية لكل من بروب ، وجرياس ، وتودوروف تقول : " في هذا الضوء لمسألة التعامل مع المعرفة وتملكها تملكاً يحييها بالتحول ، وآخذين بعين الاعتبار السياق المعرفي لحركتنا النقدية العربية الحديثة ، نبادر إلى صياغة منهجية تخص الوظائف التي تؤديها عناصر

بنية النص السردى الروائى ، علنا بهذه الصبغة نعيد انتاج بعض المعارف التي كانت نتيجة سلسلة من الجهود استند بعضها إلى البعض الآخر بدءاً من الباحث الروسى المعروف فلاديمير بروب ( ١٨٩٥ - ١٩٧٠ ) الذي حدد للأفعال فى الحكاية الشعبية وظائفها العدة ، ووضع قوانين علم بنية الحكاية ، مروراً بجرياس ( ١٩١٧ - ) الناقد والباحث الفرنسى الذي اشتغل على سيميوطيقا السرد ، فقدم كشوقاً تخص زمن القص ومفهوم الراوى وصوت من يروى وصولاً إلى تودوروف ( روسى الأصل لكنه مقيم فى فرنسا ) الذي أوضح معنى الشعرية وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبى كما ساهم فى تطوير بعض المفاهيم الخاصة بالعمل السردى الروائى<sup>(٦٠)</sup> .

وجاءت دراستها فى ستة فصول : الأول : دراسة موضوعها الشكل وعנית بهيكل البنية وأسرارها ، وحددت الطريقة السردية التي اتبعتها ومفهومها للكتابة وأن الصورة المرتسمة فى ذهن الكاتب لا تطابق الواقع " لأن الكاتب - على حد تعبيرها - حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع ، بل مع ما يرتسم فى ذهنه أو فى مخيلته من صور تخص هذا الواقع "<sup>(٦١)</sup> .

وترتبط بين الكتابة الذهنية والواقع أو لنقل الصورة الذهنية والمرجع بعملية الانزياح ، حيث تنزاح الصور المرتسمة فى الذهن بارتسامها عن الواقع متفارقة ، تختلف عنه ولا تطابقه . ورغم التسليم باختلاف الصورة الذهنية إلا أننا نستطيع القول بأن الصورة المرتسمة فى الذهن هي انعكاس للواقع ومن ثم لا تتطابق الصورة الذهنية مع الواقع تطابقاً تاماً لكنها تتماثل أحياناً مع الواقع وفى الحين الآخر تتقارب معه لكنها لا تختلف مع الواقع اختلافاً تاماً .

والثانى : العمل السردى الروائى من حيث هو حكاية ، وعנית فيه ببنية العمل السردى الروائى ، وترابط الأفعال وفق منطق خاص بها وتم التطبيق على نص حكاية الجرجوف ، وهو نص مأخوذ من كتاب حكايات وأساطير يمنية للكاتب اليمنى على محمد عبده ، كما عנית فى هذا الفصل أيضاً بالحوافز الروائية - وسوف نناقش هذا المحور عند مناقشتنا للتخفيف الروائى فى موضع آخر من هذا البحث - والفصل الثالث : العمل السردى

الروائي من حيث هو قول ، وعُنيبت فيه بالمقولات الثلاث وهي زمن القصص ، وهيئة القصص ، وغط القصص ؛ والفصل الرابع : زاوية الرؤية والموقع وعُنيبت فيه بزوايا الرؤية والنظر والموقع ، والفصل الخامس : عُنيت فيه بالسرد التطبيقي على رواية " أرابيسك " لأنطوان شماس ، وصدرت بالعبرية في تل أبيب سنة ١٩٨٦ ، وترجمها إلى الفرنسية جي سانيك وصدرت في فرنسا سنة ١٩٨٨ ، والفصل السادس : القصة القصيرة والأسئلة الأولى ، وعُنيبت فيه بالعلاقة بين اللغة والأدب والايديولوجيا ، والايديولوجي والحقيقي في القصص ، والقول اللغوي في القصص .

وهكذا نجد هذه الدراسة تعتمد على تقنيات السرد الروائي كما وردت في كتابات الشكلايين والبنويين .

\* \* \* \*

وتأتي دراسة محمد مفتاح " دينامية النص تنظير وإنجاز " سنة ١٩٨٧ لتواصل مسيرة الدراسات السردية العربية ، ففي هذه الدراسة بعد أن يعرض للأسس العلمية لبيولوجيا علم النص والأسس النفسية والايستمولوجية له وكذلك التركيب وبعد أن يعنى بنمو النص الشعري وحواريتته وتناسله وسيرورته نجده يعني في فصل مستقل بالصراع في النص القصصي معتمداً على آليات التشكيل السردى مثل هيكله النص وترابطه وتداعياته وتقابلاته وتراكماته وتركيبه وحذفه والمكون التركيبي له وأفقيه التحليل وعموديته (٩٢) .

وعلى الرغم من أن موضوع الدراسة عنى بدينامية النص إلا أن هذه الدينامية تشكلت من خلال أنماط التشكيل السردى للنص .

وتأتي دراستا سعيد يقطين لتتقدما بالسرد الروائي العربي خطوة أخرى لاسيما في السرديات الروائية العربية التطبيقية ، وهاتان الدراستان هما : الأولى : " تحليل الخطاب الروائي ، الزمن والسرد التبشير " ١٩٨٩ ، وتقدمت هذه الدراسة خطوة أعمق تجاه السرد خاصة فيما يتعلق بالجانب السردى التطبيقي . وشأنه شأن الدراسات السابقة اعتمد على المناهج السردية التي وضعها الشكلايون والبنويون بقول : " منذ الشكلايين الروس إلى الآن حققت نظريات السرد تطوراً هائلاً ، تتعدد المقاربات والاتجاهات ولكل منها جذوره

المعرفية وخلفيته ومراميه . . نسلك في تحليلنا هذا مسلكاً واحداً . ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البوطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر . (٦٣)

وجاءت هذه الدراسة في مدخل وثلاثة فصول ، عنى المدخل بمفهوم الخطاب ، وتحليل الخطاب الروائي وعلاقة الخطاب بالسرد وعلاقة انقصة بالخطاب والنص ، وتصور الباحث حول الخطاب الروائي العربي . وعنى الفصل الأول بالزمن في الخطاب وذلك من خلال تقديم نظري للباحث ومن خلال زمن القصة وزمن الخطاب ، والتفصلات الزمنية الصغرى ، وخصوصية الزمن في الزيني بركات ، والزمن بين الخطاب التاريخي والروائي وزمن الخطاب في الرواية العربية . وعنى الفصل الثاني بصيغة الخطاب وذلك من خلال تعدد الخطاب وتعدد الصيغ واشتغال صيغ الخطاب ، وخصوصية صيغة الخطاب في الزيني بركات ، والصيغة بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي وصيغة الخطاب الروائي العربي ، أما الفصل الثالث فقد عنى بالرؤية السردية في الخطاب الروائي . وذلك من خلال دراسة تفصلات الرؤية السردية الكبرى والصغرى ، وخصوصية الرؤية في الزيني بركات ، والرؤية بين الخطاب التاريخي والروائي ، والرؤية السردية في الخطاب الروائي العربي ، والراوي والمروي له في الخطاب على سبيل التركيب .

وهكذا يعتمد سعيد يقطين في تحليله السردى لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني على طرق السرد الشكلي والبنيوي من خلال دراسته للزمن والصيغة والرؤية وفق رؤية واحدة هي التقديم النظري للنمط السردى ثم دراسة الوحدات الصغرى والكبرى ثم خصوصية النمط .

والدراسة الثانية بعنوان " انفتاح النص الروائي " (٦٤) سنة ١٩٨٩ وفيها عنى بأهم الالكبات التي تؤدي إلى انفتاح النص وديناميته ، وتعدد الآفاق الدلالية له ، وتأتي هذه الدراسة امتداداً للدراسة السابقة ، وفي مدخل هذه الدراسة يعالج الباحث مفهوم الخطاب والنص وكيفية التفرقة بينهما عند بعض النقاد البنيويين مثل شلوميت ، وفاولر وليتش وشورت (٦٥) ، وتحاول هذه الدراسة أن تتجاوز السرديات البنيوية إلى ما يمكن تسميته

" بالسوسيسورديات " على حد تعبير الباحث

وتعنى هذه الدراسة بثلاثة محاور : الأول : بناء النص وتم فيه معالجة بناء النص الروائي على المستويين الداخلي والخارجي والتركيبى ، وتم التطبيق على روايات : الزينى بركات للفيضانى ، وعود الطائر إلى البحر لحليم بركات ، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لأميل حبيبي ، والزمن الموحش لحيدر حيدر .

والثاني : التفاعل النصي وعنى بالبنيات النصية والمتفاعلات النصية وأنواع التفاعل النص وأشكال التفاعل النصي ومستوياته وتراكيبه ، وتم التطبيق على الروايات المشار إليها .

والثالث : البنيات السوسيو- نصية : وعنى بالبنية الاجتماعية داخل النص والبنية السوسيونصية ، والرؤية والصوت في النص وتم التطبيق على الروايات المعنية أيضا . وتعد هذه الدراسة متممة للدراسة السابقة ، وتعدان معاً خطوة متقدمة في دراسة السرديات الروائية العربية .

في دراسته لرواية الزينى بركات ، تم دراسة النمط السردى بين الخطابين التاريخي والروائي، ثم دراسة النمط في الخطاب الروائي العربي . وهذا المنهج السردى في نقد الرواية ينطبق على الروايات ذات البعد التاريخي كرواية الزينى بركات ، ولكن بالتبعية لو طبقنا على رواية أخرى ذات أبعاد غير تاريخية فسوف يتغير المنهج . لكن هذه الدراسة تعد خطوة متقدمة في سرديات النقد الروائي العربي .

وتأتى دراسة حسن بحراوي " بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية " سنة ١٩٩٠ لتشكّل خطوة أخرى في السرديات الروائية العربية ، وفيها عالّج مفهوم الشكل الروائي عند هيجل وجورج لوكاش ، ولوسيان جولدمان ، وميخائيل باختين ، وييرس لوبوك وغيرهم . أي أنه اعتمد على مفاهيم النقاد الشكلانيين والبنويين وتبنى منهجهم في معالجته لقضايا السرد الروائي لذلك يقول في مشروعه لهذه الدراسة: " فقد اتخذنا البنيوية الشكلية إطاراً عاماً وتعاملنا معها بوصفها أسلوباً في العمل ومنهجاً لبناء النماذج والتصورات " (٦٦) .

ودارت هذه الدراسة في ثلاثة محاور : الأول : بنية المكان في الرواية المغربية وعنى بأماكن الإقامة والانتقال ، ومحاولة تركيب هذه البنى . والثاني : البنية الزمنية في الرواية المغربية : وعنى بالزمن في الرواية ، والنسق الزمني كالسرد الاستذكاري ، والسرد الاستشرافي ، وتسريع السرد وتعطيل السرد ومحاولة تركيب الأبنية الزمنية . والثالث : الشخصية في الرواية المغربية : وعنى بتقديم الشخصية الروائية ونماذجها .

وهناك محاولة أخرى لعبد الرحيم الكردي بعنوان " السرد في الرواية المعاصرة . الرجل الذي فقد ظله نموذجاً " سنة ١٩٩٢ وفيها تتبع الباحث في الجانب النظري مفهوم السرد الروائي وكيف تطور بداية من المدرسة الشكلية مروراً بالاتجاهات البنوية في أوروبا ، وانعكاسها على النقد العربي عند بعض الدارسين والنقاد ، وناقش علاقة السرد بالنص والحكي والنص والعرض ، والراوي وموقعه من السرد ، ووظائف السرد ، وأساليب الكلام السردية ، وانتهى إلى مقياس معين لتحليل النص السردية<sup>(٦٧)</sup> . وفي الجانب التطبيقي عنى بتطبيق هذه المستويات السردية على رابعة " الرجل الذي فقد ظله " لفتحي غانم . واعتمد في الجانب التطبيقي على تحليل المستوى اللغوي ، وتحليل أساليب السرد واتجاهاته وتراكيبه غير أن الجانب للنظري طغى إلى حد كبير على الجانب التطبيقي حيث جاء الجانب التطبيقي لا يعكس الرؤية المنهجية للسرد كما هي عند الشكلانيين والبنويين مثلما جاءت في المبحث النظري للدراسة .

وتقدمت السرديات الروائية العربية تقدماً ملحوظاً في دراسة " بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي " لحמיד لحداني فقد جاءت هذه الدراسة في قسمين : الأول : أصول تحليل بنية النص السردية . وفيه عالج الباحث المقاربة الفنية للسرد الروائي عند كل من : بيرس لبوك Percy Lubbok في كتابه " صنعة الرواية " سنة ١٩٢١ ، وادوين موير Edwin Muir في كتابه " بناء الرواية " وفوستر E.M.Forster في دراسته حبكة الرواية . كما عنى بالخوافز والوظائف والعوامل عند الشكلانيين والبنائيين مثل توماشفسكي Tomachevski ، وفلاديمير بروب V.Propp ، ورولان بارت R.Barthes ، وجريماس A.J.Greimas ، وكلود برعمون Claud Bremond ثم عالج مكونات الخطاب

السردي ، من خلال مفهوم السرد عند الشكلايين والبنائيين أيضا ، ورؤية الراوي .  
والشخصية الحكائية ، والفضاء الحكائي ، والفضاء النصي ، والزمن الحكائي والوصف في  
الحكى ؛ وكل ذلك قد تم معالجته من خلال رؤية الشكلايين والبنائيين .

والثاني : بنية النص الروائي من منظور النقد العربي : وعنى فيه بتتبع النقد الروائي  
بداية من المنهج الفني عند نبيل راغب في دراستيه " قضية الشكل الفني عند نجيب  
محفوظ " سنة ١٩٦٧ ، و " فن الرواية عند يوسف السباعي " ويرى الباحث أن نبيل راغب  
لم يقتصر على منهج واحد بل مزج عدة مناهج في دراسته منها الفني والاجتماعي  
والتاريخي والنفسي والموضوعي <sup>(٦٨)</sup> .

وإذا كنا نتفق مع الباحث حول المنهج الفني لنبيل راغب فلا نتفق معه في وضع دراسة  
" تأملات في عالم نجيب محفوظ " سنة ١٩٧٠ لمحمود أمين العالم ضمن هذا المنهج أيضا ،  
ويبدو أن الباحث تناول بعض العبارات معزولة عن سياقها وبنى عليها تصويره الذي يرى فيه  
أن هذه الدراسة تنتمي إلى المنهج الفني ، وغاب عنه أن الدراسة تعتمد في مجملها على  
المنهج الاجتماعي من خلال محاولة إبراز المضمون ومزجه بالشكل . ولما لم يستخدم محمود  
أمين العالم مصطلحات نقدية روائية تعين الباحث على فهم المنهج فتصور أن محمود العالم  
عاجز عن إبراز هذه المصطلحات يقول : « تظل فكرة الجدل الحاصل بين الشكل والمضمون  
هي محور القسم المنهجي للكتاب ، غير أن هذه الفكرة المحورية على أهميتها تبقى  
منتمية إلى إطار عام هو نظرية الأدب لأن دراسة الشكل أو الصورة في علاقتهما بالمضمون  
تتطلب تحديد أدوات ومصطلحات منهجية خاصة بالرواية نفسها ، وهذا ما يبدو أن الناقد  
كان عاجزاً عن إبرازه ، ومن المهم أن نشير في هذا المقام إلى خلو الكتاب من أي مرجع في  
الدراسة الفنية للرواية خلافاً لما رأينا عند نبيل راغب » <sup>(٦٩)</sup> .

وواضح التناقض الذي وقع فيه الباحث ، ففي الوقت الذي يزعم فيه أنها دراسة فنية  
يعترف بأنها تخلو من أي مرجع فني ، وأنها تعالج الجدل بين الشكل والمضمون . وأنها لم  
تنهج النهج الفني الذي سلكه نبيل راغب .

ولعل هذا هو الخلل المنهجي الذي وقعت فيه الدراسة عندما جعلت دراستي نبيل راغب

محمود أمين العالم ضمن المنهج الفني ، أضاف إلى ذلك أن دراسة العالم كانت سنة ١٩٧٠ وهي مرحلة لم تكن الدراسات السردية الروائية قد فرضت وجودها في الساحة النقدية العربية ، بينما دراسة الباحث صدرت سنة ١٩٩٣ . فضلاً عن أن العالم لم يستخدم المنهج الفني في هذه الدراسة .

وعالج الباحث في هذه الدراسة قضية النقد الروائي البنائي في العالم العربي ، ومهد لها بالمهاد النظري عن الكتابات الألسنية وعلاقتها بالنقد الأدبي عند الشكلايين الروس والألمان وأتياع ريتشاردز في البلاد الأنجلو سكسونية ، وعالم الأنثروبولوجيا ليفي ستراوس ، وعالم المعنى جرياس . ورولان بارت وغيرهم .

ثم عنى بأهم الدراسات التي جاءت امتداداً للسرديات البنيوية الأوروبية ومنها دراسة نبيلة إبراهيم " نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة " . سنة ١٩٨٠ وهو يعد من أوئى الدراسات التي حملت لونا نقدياً جديداً يعتمد على الدراسات اللغوية الحديث ، ويقيد من جهود الشكلايين والبنائيين مثل لوسيان جولدمان ، وموكاروفسكي ، وليفي ستراوس ، وجرياس ، وتودوروف ، وكلود بريمون . كما يعنى الباحث أيضاً بدراستي " القراءة والتجربة " سنة ١٩٨٥ لسعيد يقطين . و " بناء الرواية " سنة ١٩٨٤ لسيزار قاسم .

ويرى أن سعيد يقطين عنى في دراسته ببعض السرديات مثل الانزياح السردى ، والميثاق السردى ، والخلفية النصية وعلى الرغم من أن حميد حمداني يرى أن " هذه المفاهيم لا تقع في صميم النقد السردى البنائي " . إلا أنها تشكل آليات للسرديات الشعرية أو الروائية ، وتدل على مدى تأثير سعيد يقطين بالسرد البنائي أيضاً . وكذلك الأمر بالنسبة لسيزا قاسم فهو يرى أنها تتبنى المنهج البنيوي صراحة في تحليل ثلاثية نجيب محفوظ ، وتعد من الدراسات الأولى المقارنة للرواية العربية التي استخدمت المنهج البنائي في التحليل ، والتي أفادت من الدراسات الشكلية والبنائية السابقة<sup>(٧٠)</sup> .

وأخيراً تأتي دراسة عبد الملك مرتاض " في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد " سنة ١٩٩٨ . لتعد من المحاولات الأخيرة في نهاية القرن العشرين التي أفادت من



الدراسات الشكلية والبنائية في روسيا وأوربا ، وعُنت بتسع مقالات : المقالة الأولى : تناولت مفهوم الرواية ونشأتها وتطورها ، وذلك من خلال سرد النقاد الأوروبيين لمفهوم الرواية والمللحة ، والرواية من حيث هي جنس أدبي ، وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع ومفهوم البنية الروائية وأثر المدرسة الأمريكية في تطور الرواية ، ومفهوم رواية التجسس ، والرواية الحربية أو الوطنية .

والثانية : تناولت أسس البناء السرد في الرواية الجديدة في أعقاب الحرب العالمية الأولى في أوربا وأمريكا ، وعوامل نشأة الرواية الجديدة ، والمدرسة الوجودية ، والمدرسة الروائية الأمريكية ، وجاءت المقالة الثالثة عن الشخصية من حيث الماهية والبناء والاشكالية ، والضمير وعلاقته بالشخصية ، وأنواع الشخصية وعلاقة الشخصية بالمشكلات السردية ، وفي المقالة الرابعة عالج مستويات اللغة الروائية وأشكالها ، وعلاقة اللغة بالفلسفة والسيميائية ، ولغة الكتابة الروائية ومستوياتها واللغة الإبداعية بين الوسيلية والثنائية ، وأشكال اللغة الروائية ، وفي المقالة الخامسة تناول الحيز الروائي وأشكاله ، وناقش مصطلح الحيز كبديل عن مصطلح الفضاء يقول : « إن مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز ، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون متعاقباً جازياً في الخواء والفراغ ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى التواء والوزن والنقل والحجم والشكل . . . على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده »<sup>(٧١)</sup> . وتناول مظاهر الحيز ، والاختلاف بينه وبين الفضاء ، واختلافه مع حميد حمداني ، وجوليا كريستيفا حول هذا المفهوم ، وتناول أهمية الحيز في الأدب السرد .

وتناول في المقالة السادسة أشكال السرد ومستوياته في التراث العربي كالمقامات واللبالي العربية والسير الشعبية واستخدام الضمان في العملية السردية كضمير الغائب والمتكلم والمخاطب .

ويعني في المقالة السابعة بعلاقة السرد بالزمن من حيث المفهوم العام للزمن ، والشبكة الزمنية في السرد الروائي ، والتداخل بين الأزمنة في السرد ، ومكانة الزمن في السرد

الروائي وتناول في المقالة الشاملة شبكة العلاقات السردية من حيث العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ ، ومكانة السارد في العمل السردى ، أما في المقالة التاسعة فقد تناول حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية من حيث مفهوم الوصف لدى العرب والغرب ، والعلاقة بين السرد والوصف في الرواية . وقد ستندت هذه الدراسة في معظم محاورها لأراء النقاد الشكلانيين والبنويين .

ونخلص من ذلك إلى أن معظم الدراسات السردية الروائية في نقدنا العربي المعاصر استندت في مجملها إلى الشكلانية الروسية والبنوية الأوروبية التي تفرقت في مواطن نشأتها وتطورها . لذلك ليس غريباً أن نجد اختلاف المعالجات السردية الأوروبية والعربية ، لأن السردية الأوروبية كما ذكرنا تعددت بتعدد المنارس البنائية في أوروبا وأمريكا وروسيا . والسرديات العربية لم تعتمد على مدرسة بعينها بل نجد كل دراسة سردية عربية تأثرت بنقاد شكلين أو بنائيين بعينهم ، ومن ثم خضعت معالجتهم لهذا التأثير . على أن عدداً غير قليل من السرديين العرب قد اعتمدوا إلى حد كبير على تودوروف ، وتوماشفسكي ، وبروب ، وجرماس ، وجينت .

واتضح لنا من خلال هذا التتابع الموجز لبعض السرديات الروائية العربية التي فرضت وجودها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، أن السرد كآلية من آليات المنهج الشكلي قد تطور بداية من الشكلانيين ونهاية البنائيين تطوراً تصاعدياً ، وحظى بالنصيب الأوفر في السرديات الروائية العربية على المستويين النظري والتطبيقي أكثر من الآليات الشكلية الأخرى كالمثنى الحكائي والمبنى اخكائي ، والتحفيز . ولذلك رأينا أن تكون عنايتنا في الجانب التطبيقي بالتحفيز الروائي دون غيره من الآليات الأخرى .

## ٤-٢ التحفيز Motivation :

### ٤-٢-١ أ

عنى بمفهوم التحفيز بعض الشكلانيين الذين اهتموا بالسرد الروائي ، ومنهم بوريس ايخنباوم في مقاله " نظرية المنهج الشكلي " وشلونفسكي في مقاله " بناء القصة القصيرة " ، وتوماشفسكي في مقاله " نظرية الأغراض " .

ويعد مصطلح " التحفيز " أحد المصطلحات الأدبية التي عسى بها الشكلانيون لاسيما في مجال الرواية والقصة القصيرة ، ونقف عند مفهوم شلوفسكي ، وتوماشفسكي للتحفيز لأنهما أكثر نقاد الشكلانيين عناية بهذا المصطلح .

فالتحفيز لدى شلوفسكي هو " اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى ( البناء المتدرج ، التوازي ، " التأطير " ، التعداد ... إلخ ) ويقودنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما ، والعناصر التي تشكل مادته : المثل الحكائي ، اختيار الدوافع ، الشخصيات ، الأفكار ... إلخ " (٧٢) .

ومن ثم فالتحفيز عند شلوفسكي يقترب بالمثل الحكائي من ناحية والنسق الروائي من ناحية ثانية ويرى أسبقية المبنى الحكائي والبناء على المادة . وهو بذلك يفرق بين المبنى الحكائي والمثل الحكائي من خلال التحفيز - فالمثل الحكائي ليس سوى مادة تصلح لتكوين المبنى ، بينما يعنى المبنى ببناء الموضوعات والأنساق النوعية لتركيب النص .

وتتعدد أنماط الحوافز لدى ف. شلوفسكي ، فقد يكون الحافز نفسيا كأن تعالج القصة مشكلة الحب من خلال العراقل التي تعترض الحب بين شخصيتين ويصبح التحفيز في هذه الحالة تحفيزاً سيكولوجياً يدور حول تصوير مشاعر الحب لشخصية تجاه الأخرى ، وفي اللحظة التي تتحول فيها مشاعر الآخر تجاه الأول ويشعر في حبه تكون مشاعر الأول قد تغيرت تجاه الآخر ويضرب مثلاً بذلك فيقول : " أ " يحب " ب " ، و " ب " لا يحب " أ " وعندما يشعر " ب " في حب " أ " فإن " أ " يكف عن حب " ب " . وقد يحفز النسق عينه بواسطة رقى سحرية ، فيضرب مثلاً برواية " رولاند محباً " Roland Amoureux لـ " بوياردو " Boiardo ، وفيها يحب " رولاند " أنجليك ، لكنه يشرب بالصدفة ماء نبع مسحور فينسى فجأة حبه ، وخلال ذلك فيما " أنجليك " تكون قد شربت ماء نبع آخر ذي خصائص مناقضة ، فإنها تستشعر ، مكان كراهيتها القديمة لـ " رولاند " حبا مشتعلاً نحوه ، وهكذا نكون قد حصلنا على الجدول التالي : يهرب رولاند من أنجليك التي تطارده من بلد إلى آخر ، وبعد ما يكونان قد قطعاً على هذا النحو العالم بأسره يلتقيان من جديد في الغابة نفسها ذات النبعين المسحورين فيشربان مرة أخرى من الماء ويتبادلان تبعاً لذلك دوريهما إذ تشرع أنجليك في الحقد على رولاند بينما يقع هو في حبها " (٧٣) .

فالكاتب يحفز نسق الحالات الشعورية بين رولاند وأنجليك بواسطة النبعين السحريين اللذين يغيران مشاعر كل منهما تجاه الآخر ، غير أنه يرى أن القصة بهذه الكيفية لا تقتضي الفعل ورد الفعل بل تقتضي انعدام الصنفة وهذا ما يقرب الحافز من الاستعارة أو الجناس . أي أن الاستعارة أو الكناية من الممكن أن تقوم في هذه الحالة بدور الحافز لأنها تطوير لصياغة لسانية في النص الروائي .

ومن الممكن أيضا أن يتمثل الحافز في تناقض العادات حيث يرى شلوفسكي " أن حافز الاستحالة الزائفة La Fausse Impossibilite يعتمد على التناقض ، ففي نبوءة ما مثلا يكون هذا التناقض فيما بين نوايا الشخصيات التي تحاول تلاقي النبوءة وحادث وقوعها (حافز أوديب ) أما في حافر الاستحالة الزائفة فتتحقق النبوءة ، مع أن ذلك كان يبدو لنا مستحيلاً لكنها تتحقق بفعل اشتراك لفظي Jeu de Mots مثلاً : تعد الساحرات " ماكبث " بأنه لن يعرف الهزيمة ما لم تخرج الغابة ضداً عليه ؛ وأنه لن يقتل بيد " من ولدته امرأة " . وعندما يهاجم الجنود قصر " ماكبث " فإنهم كانوا يتقدمون مختفين وراء أغصان أمسكوها بأيديهم ، والشخص الذي قتل " ماكبث " لم يولد بل انتزع من رحم أمه .

ويحدث الأمر نفسه في رواية عن " الاسكندر " فلقد انبئ أنه لن يموت إلا فوق أرض من حديد تحت سماء من عظام . ويموت فوق درع وتحت سقف من عاج ، وفي مسرحية لشكسبير أنبئ الملك أنه سيموت في أورشليم ، فيموت في حجرة يدّير يدعى أورشليم<sup>(٧٤)</sup> .

وهكذا نجد أن حافز الاستحالة الزائفة يتحقق ولكن من خلال الاشتراك اللفظي ، ومن خلال التناقض القائم بين نوايا الشخصية التي تحاول تلاقي وقوع النبوءة ، ولكن على الرغم من حذرنا إلا أنها تقع فيها نتيجة المحاكاة اللفظية أو الاشتراك اللفظي الذي يلجأ إليه الكاتب لتحقيق النبوءة وهناك حافز آخر ناتج عن المفارقة ، خاصة مفارقة الحدث والشخصية كمعراك الأب والابن ، أو الأخ الذي يغدو زوجاً لأخته أو الزوج الذي يحضر حفل زواج زوجته .

\* \* \* \*

ومثلما تعددت أنماط الحوافز عند ف. شلوفسكي فقد تعددت أيضا عند توماشفسكي Tomáchevski ، وانقسمت إلى حوافز مشتركة أو أساسية ، وحوافز "حرة" أو ثانوية . ويحدد مديار الحوافز المشتركة أو الحرة وفقا لعلاقتها بالمتن الحكائي يقول : « تنصف حوافز عمل ( أدبي ) بأنها حوافز متعارضة ، فبمجرد عرض المتن الحكائي يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن يتم تجاهلها دون أن يتحطم مع ذلك تتابع الحكى ، بينما لا يمكن حذف البعض الآخر دون أن يمس رابط السببية الذي يوحد الأحداث ، إن الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مشتركة Associates ، أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة Libres .

وهكذا يتضح لنا أن توماشفسكي قسم الحوافز إلى قسمين تبعاً لعلاقتها بالمتن الحكائي ، فالحوافز المشتركة تنقسم عنده بمجموعة من السمات منها أنها تشكل أهمية قصوى بالنسبة للمتن الحكائي ، وتنقسم بالحبوية في النص الأدبي أكثر من غيرها . وبدونها ينهار رابط السببية الذي يوحد الأحداث ، ومن ثم ينهار تتابع الحكى وأحداثه . لأن رابط السببية هو الذي يربط مجموعة أحداث مع بعضها البعض برابط عضوي ويرتبط كل حدث بما قبله . بعلاقة سببية تكون هي العلاقة المشتركة بين الحدث السابق واللاحق وبدون هذه العلاقة لا يحدث الترابط بين الأحداث المتتابعة .

أما الحوافز الحرة فهي لا تؤثر على المتن الحكائي ، لكنها ترتبط بالمبنى الحكائي ، لأنها تقوم على وجه خاص بدور مهيمين محددة بناء العمل وإذا تم حذفها أو الاستغناء عنها فإن ذلك لا يؤثر على عامل السببية في تتابع الحكى ، ويظل المتن الحكائي كما هو دون تأثر أو تغيير ، ويتحكم التقليد الأدبي في جانب كبير منها ، ومثال ذلك ما أشار إليه توماشفسكي في قصة " بائع النعوش " لبوشكين يقول الراوي في القصة : « وفي الغد ، في منتصف الطريق بالضبط ، خرج الصانع وابنتاه من بوابة البيت الذي ابتاع حديثا ، وانجهموا إلى بيت جارهم . إنني لن أصف لا قفطان " أدريان بروخوروفيتش " الروسي ولا تبرج كل من " أكوлина " و " داريا " على الطريقة الأوروبية مبتعدا بسلوكي هذا عن العادة السائدة لدى روائي هذا الزمان غير أنه لا أعتقد أنه من السطحي أن أشير بأن الفتاتين قد

اعتمدا لعيتين صغيرتين صفراوين ، وانتعلتا هذاين أحمرين وهو ما لا تفعلانه إلا ظروف جليلة . (٧٥)

فيرى توماشفسكي أن وصف اللباس هنا قد اعتبر حافزاً حراً وتقليدياً بالنسبة لتلك الفترة . (٧٦) ، وأن استبعاد هذا الوصف لا يؤثر في المتن الحكائي ولا يؤدي إلى تقويضه . لكنه يؤثر في المبنى الحكائي .

ولا يقف توماشفسكي عند حد تقسيم الحوافز وفق علاقتها بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، بل إنه يقسمها أيضاً وفق الفعل الموضوعي الذي تصفه إلى حوافز حركية "ديناميكية" ، وحوافز قارة . فالحوافز الديناميكية هي التي تغير وضعية ما مثل إضافة شخصيات للقصة تؤدي إلى تعقيد وضعيتها أو أحداثها أو مشكلتها ، أو العكس أي اخراج شخصيات قديمة من القصة مثل موت الشخصية المنافسة حتى تتغير روابط القصة ، ويضرب مثلاً بذلك بقصة بوشكين "الآنسة البدوية" ، وفيها يحب "ألكس بيرستوف" أكوлина ، بينما يجبره الأب على الزواج من "ليز مورومسكايا" ، بما أنه لا يعرف أن "أكوлина" و "ليز" هما شخص واحد ، فإن "ألكس" يقاوم الزواج الذي يفرضه الأب ، ويذهب ليوضح الأمر لـ "مورومسكايا" فيتعرف على "أكوлина" في "ليز" . هكذا تتغير الوضعية ، إذ تسقط احتياطات "ألكس" ضد هذا الزواج . إن حافز التعرف على أكوлина من ليز هو حافز ديناميكي . (٧٧)

ولا يقف توماشفسكي عند هذا الحد بل يقسم اخوافز وفقاً لطبيعتها أو خاصيتها إلى ثلاثة أقسام هي : التحفيز التأليفي ، والواقعي ، والجمالي . أما التحفيز التأليفي Compositionnelle ومبدؤه يتلخص في اقتصاد وصلاحيّة الحوافز ، فالحوافز المستقلة يمكن أن تصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقرّاء ( المؤثّات Les Accessoires ) أو أفعال الشخصيات ( المراحل ) . إن جميع المؤثّات يجب أن تستعمل من طرف المتن الحكائي ، ولقد فكر تشيكوف في التحفيز التأليفي عندما قال بأنه إذا ما قبل لنا في بداية قصة قصيرة ، بأن هناك مسماراً في الجدار ، فعلى البطل أن يشق نفسه فيه في النهاية . (٧٨)

وعليه فإن المؤثرات في النص الروائي تعد أولى مراحل التحفيز التأليفي ويضرب توماشفسكي مثالا بالمسدس في رواية " فتاة بدون مهر " لأوستروفسكي حيث يستمر حافز الأسلحة في الفصلين الثالث والرابع وبه تنتهي الرواية ، حيث يحمل " كرانديشيف " المسدس من فوق الطاولة ويطلق الرصاص على لاريسا ، وهنا يعد ادراج المسدس حافزاً تأليفاً لأنه كان ضرورياً أثناء الحل .

وبعد ادراج حوافز في شكل وصف روائي ، حالة ثانية من حالات التحفيز التأليفي ، وفي هذه الحالة يجب على هذه الحوافز أن تكون منسجمة وديناميكية مع المتن الحكائي مثل التناظر السيكلوجي كانسجام ضوء القمر مع مشهد الحب ، أو انسجام العواصف أو السيول مع مشاهد الموت أو الجريمة ويمكن أن نطلق على هذه الحالة حالة الطبيعة المنسجمة ، وهناك حوافز تقترب بالطبيعة اللامنسجمة أطلق عليها توماشفسكي " حافز الطبيعة اللامبالية " (٧٩) ، وهو يرتبط إلى حد كبير بحافز المفارقة الذي أشار إليه شلوفسكي ويمثل توماشفسكي لهذا الحافز بموت لاريسا وفي نفس اللحظة نسمع من خلال باب المطعم أنشودة مغنين متجولين في رواية " فتاة بدون مهر " .

أما الحالة الثالثة من حالات التحفيز التأليفي هي " التحفيز المزيف " (٨٠) ، وغالبا ما تكون في بعض الروايات البوليسية حيث يعمل الكاتب على تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية ويترك له أن يفترض حلاً مزيفاً ، أو أن يكون الحل على غير توقعات القارئ .

أما التحفيز الواقعي Realiste ، فهو يعني بحافز الوهم الواقعي ، وفيه يتناول الكاتب في روايته أحداثاً يوهم المتلقى بأنها حقيقية في الواقع المعيش ، وخاصة عندما يستخدم تكتيك المذكرات داخل نسيج الرواية غير أن القارئ يستطيع أن يدرك التركيب الفني للعمل ويفرق بين الواقع الحقيقي المعيش ، والواقع الفني الذي يجسده الروائي ولذلك فكل حافز من هذا النمط يدرج في شكل حافز محتمل الوقوع . ولكن نظراً لأن قوانين تركيب المبنى لا تشترك مع الاحتمالية في شيء فإن كل ادراج للحوافز أن هو إلا تواضع بين هذه الاحتمالية الموضوعية والتقليد الأدبي (٨١) .

ويدخل في التحفيز الواقعي التشكيلات الأسطورية والشعبية والخرافية على أساس أحد أمرين إما أنها تظهر في وسط شعبي يؤمن بوجود واقعي لهذه الخرافات أو الأساطير . وإما أنها في وسط يميل إلى التأويل الواقعي لها " فمن المهم ملاحظة أن الحكايات العجيبة في وسط أدبي متطور تتيح إمكانية تأويل مزدوج للمتن الحكائي بموجب متطلبات التحفيز الواقعي ، فمن الممكن فهمها في الوقت ذاته كأحداث واقعية وكأحداث عجيبة " (٨٢) .

أما التحفيز الجمالي فإنه " ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي ، فكل ما يقتبس من الواقع قد لا يتلاءم بالضرورة مع العمل الأدبي " (٨٣) .

ويعنى آخر يقترن التحفيز الجمالي بالأفكار الواقعية التي ترد في النص الروائي ويتم تبريرها جماليا حتى لو لم يتم تبريرها واقعياً إذ أن " كل حافز واقعي يجب أن يدرج بطريقة معينة في بناء المحكى ويجب أن يتمتع باضاعة خاصة ، كما أن اختيار الأغراض الواقعية نفسه ، يجب أن يبرر من وجهة جمالية " (٨٤) . ويعتمد التحفيز الجمالي على نسق الأفراد وذلك بإدراج مادة غير مألوفة في النص لكنها تضيء أبعاداً دلالية وإيحائية ، أي تكون هذه المادة المدرجة في النص لها صفة الإفراد والخصوصية والتلاحم مع النص وعدم التنافر معه .

وهناك تحفيز الشخصية وخاصة شخصية البطل في النص الروائي ، وتتعدد أنساق هذا التحفيز فمنها وصف الشخصية ، حيث يعد وصف الشخصية نسقاً للتعرف عليها . وقد يكون الوصف تحفيضة ثابتة أو تحفيضة متغيرة ومنها مميزات الشخصية حيث تعد هذه المميزات نسقاً آخر من أنساق التعرف على هذه الشخصية ؛ ومنها التحفيز السيكولوجي للشخصية أيضاً وكذلك الشخصية المقنعة أي التي تكون قناعاً لقيم دلالية معينة تعد نسقاً آخر من أنساق تحفيز الشخصية ، وقد يكون المعجم اللفظي وأسلوب الشخصية وموضوعاتها قناعاً لأفكارها .

على أننا نذكر " أن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي فهذا المتن باعتباره نظام حوافز يمكن أن يستغنى كلياً عن البطل وعن خصائصه المميزة ، إن البطل يترتب عن تحويل المادة إلى مبنى Sujet وبشكل من جهة وسيلة للوصل فيما بين الحوافز ، ومن جهة



أخرى تحفيزاً مشخفاً لتلك الصلة " (٨٥) . وهكذا يتضح لنا إلى أي مدى عنى الشكلايين الروس بقضية الحافز في النص الروائي خاصة في نصوص شلوفسكي ، وتوماشفسكي .

وقد عنى بالتحفيز أيضاً رمان سلدن Raman Selden في كتابه " النظرية الأدبية المعاصرة " . وأورد مفهوم التحفيز Motivation عند بوريس توماشفسكي Boris Tomashevsky ، ومفهوم الحافز وأنماط كل منهما ، غير أن رمان سلدن لم يصف جديداً على مفاهيم توماشفسكي وأورد تلخيصاً موجزاً لجوناثان كولر Jonathan حول موضوع التحفيز يقول : « إن تمثل شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تتيحها الثقافة ، وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطاباً طبيعياً » (٨٦) .

والشكل رقم (٢) يوضح أنماط الحوافز والتحفيز عند بعض الشكلايين خاصة شلوفسكي وتوماشفسكي ، لأنهما أكثر النقاد الشكلايين عناية بالحوافز والتحفيز .

\* \* \*

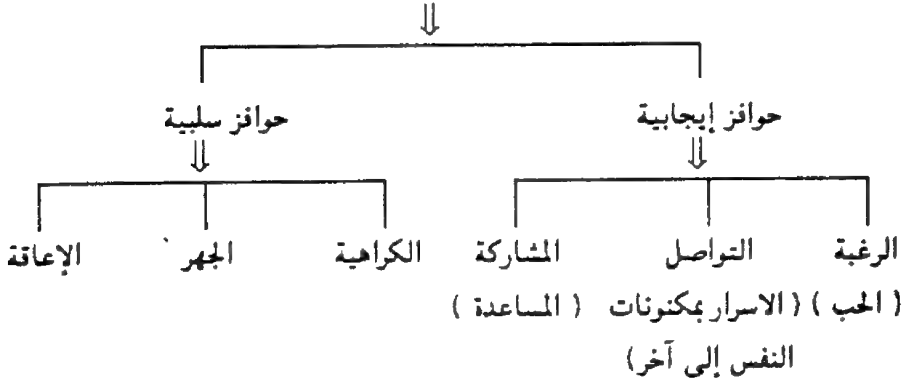
## ٢-٤- ب

وتطور مفهوم الحوافز بعد ذلك عند البنيويين خاصة ترفتان تودروف Tzvetan Todorov ، وجريماس Greimas . فقد رأى تودروف أن العلاقة المتغيرة بين الشخصيات في المقاربات السردية الروائية ترجع إلى ثلاثة حوافز إيجابية وثلاثة سلبية ، أما الثلاثة الأساسية الإيجابية فتمثلت في الرغبة وشكلها الأبرز هو الحب ، والتواصل ويتحقق في الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق والمشاركة وتتحقق في المساعدة ، والثلاثة السلبية أو الضدية فقد تمثلت في الكراهية وهي ضد الحب أو الرغبة ، والجهر وهو ضد الإسرار الذي يحققه حافز التواصل . والاعاقة وهي ضد المساعدة التي يحققها حافز المشاركة " (٨٧) . ويتضح هذا من خلال شكل رقم (٣) :



### شكل رقم (٣)

حوافز متغيرات الشخصية عند " تودوروف "



واستطاع جريماس Greimas أن بطور فكرة الحافز عند تودوروف إلى نظرية العامة التي عنى فيها بالدور الوظيفي للشخصية الروائية ، وذلك من خلال الاعتماد على ستة محاور هي : غاية الفعل والفاعل ومحور الرغبة ومحور الصراع ، المضادون ، والمساعدون <sup>(٨٨)</sup> .

ومن ثم لم يخرج جريماس عن فكرة الحافز عند تودوروف لأن " ( نظرية العامل الدلالي ) أو ( نظرية العامل ) ، هي نظرية لغوية سيميوطيقية تعتمد في مجال الرواية على المشابهة بين النص الروائي والجملة في احتواء كل منهما ، على مسند ( فعل ) ومسند إليه ( فاعل ) أو ( شخصية ) وتفرع عن ذلك تقييم جريماس الشهير لأدوار الفاعل في النص الروائي إلى ستة أدوار : المرسل ، والفاعل ، والمرسل إليه ، والمساعد ، والموضوع ، والمعيق <sup>(٨٩)</sup> .

على أن التطور الذي لحق بالحافز أو التحفيز عند البنيويين ليس تطوراً شمولياً ، بل هو تطور محدود . فمن الملاحظ أن التحفيز عند الشكلايين لم يقف عند حوافر الشخصية فقط مثلما فعل البنيويون بل إن الشخصية نط واحد من أنماط التحفيز ، وعليه فإننا نرى أن هذا التطور لم يلق بكل أنماط التحفيز ، وأن دراسة التحفيز والحوافز دراسة

شمولية عند الشكلايين من الممكن أن تعصر معاليز عديدة في النص الأدبي لاسيما النص الروائي ، ويتضح ذلك من خلال متابعة الأنماط المختلفة للتحفيز عند الشكلايين خاصة عند توماشفسكي الذي يعد من أهم نقاد الشكلاية عناية بالتحفيز في النص الروائي .

## ٢-٤-ج

وفي النقد الروائي العربي عنت بعض الدراسات النقدية بالتحفيز الروائي ، غير أن معظمها وقف عند الجانب التنظيري دون أن يتجاوزه إلى التطبيقي ، ومن هذه الدراسات دراسة الدكتور حميد لحداني بعنوان " بنية النص السردى " <sup>(٩٠)</sup> وفيها سرد مفهوم التحفيز وأنماطه عند " توماشفسكي " Tomachevski <sup>(٩١)</sup> ، واقتصر على تلخيص الجانب النظري الذي ورد عند توماشفسكي دون أن يتتبع هذا المعيار عند بقية الشكلايين الروس ، بل وقف عند حد النقل الحرفي من بحث " نظرية الأغراض " لتوماشفسكي وفي الجانب التطبيقي من دراسته لم يعن بالدراسات النقدية العربية التي تناولت التحفيز في النص الروائي ، ولذلك جاء الجانب النظري الذي عنى فيه بالشكلاية والبنائية وعلم الدلالة البنائي منفصلاً عن الجانب التطبيقي الذي عنى ببنية النص الروائي من منظور النقد العربي ، خاصة فيما يتعلق بالمقاربة الفنية للسرد عند الشكلايين .

\* \* \*

ولم تختلف دراسة الدكتور عبد الرحيم الكردي كثيراً عن دراسة الدكتور حميد لحداني فقد وقف عند حد عرض الحوافز والتحفيز عند توماشفسكي كما هي في " نظرية الأغراض " <sup>(٩٢)</sup> وعلى الرغم من أن هذه الدراسة أخذت رواية " الرجل الذي فقد ظله نموذجاً " إلا أنها لم تطبق هذه المعايير النظرية على الرواية . واكتفت في الجانب التطبيقي بدراسة المستوى اللغوي للرواية من حيث الخط والإملاء وعلامات الترقيم والألفاظ والصيغ الصرفية والتراكيب النحوية والنظم وصور الكلام . أما من حيث أساليب السرد واتجاهاته وتراكيبه فقد عنى باتجاه السرد وتركيبه وحجمه دون أن يحدث نوعاً من التوافق بين الجانبين النظري والتطبيقي . وفيما يتعلق بالتحفيز لم يعن به في الجانب التطبيقي .

ومن ثم نصبح المشكلة التي تعاني منها الدراسات النقدية الروائية أن التنظير في واد

والتطبيق في واد آخر ، وغالباً ما تسرف الدراسات النقدية الروائية في الجانب التنظيري دون التطبيق بل إن الأغلب الأعم منها تقف عند جانب التنظير دون اللجوء إلى محاولة التطبيق .

. . . . .

على أن هناك محاولة تطبيقية في النقد الروائي العربي قامت بها الدكتورة ميني العبد في دراستها عن " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي " . وفيها عنت بدراسة الحافز وفق مفهومي تودروف ، وجرياس ولم تخرج عن ارتباط الحافز بالشخصية مثلما فعل تودروف وجرياس على الرغم من لجونها إلى بعض التطوير النسبي في مفهوم الحافز من حيث عدد الحوافز لا من حيث ماهيتها .

فبعد أن عرضت للحوافز الستة عند تودروف رأت " أن هذه الحوافز سواء ما كان منها إيجابياً أو سلبياً هي حوافز نشطة ، أي أنها تدفع إلى فعل ما أو قل إن هذه الشخصيات واستناداً إلى هذه الحوافز تنشط إلى فعل ما له بالحوافز الثلاثة الأولى صفة إيجابية ( فهو يقرب ) وله بالثلاثة الأخرى صفة سلبية ( فهو يبعد ) ويمكننا أن نلاحظ أيضاً أن أفعال هذه الحوافز النشطة التي تقوم بها شخصيات إنما هي أفعال تقع على شخصيات أخرى . ثمة إذاً من يفعل ( فاعلُ فعلٍ ) وثمة من يقع عليه الفعل (موضوع فعلٍ) . وهذا ما يجعلنا نرصد مقابل كل حافز نشط حافزاً سكونياً وبذلك يصبح عدد الحوافز (١٢) حافزاً موزعة على النحو التالي : (٣) حوافز أساسية ترتب عليها وعلى أساس من قاعدة التضاد (٣) حوافز أخرى . ثم ترتب على هذه الحوافز الستة وعلى أساس من القاعدة السكونية (٦) حوافز " (٩٣) .

وتصل من خلال ذلك إلى ستة عوامل للعمل السردى من حيث هو حكاية هذه العوامل هي : المرسل والمرسل إليه ، الفاعل والموضوع والمساعد والمعيق " .

وفي حقيقة الأمر أن هذه العوامل هي نفسها معظم الحوافز التي وضعها تودروف ، وهي كل الحوافز التي وضعها جرياس في " نظرية العامل " وهي المرسل والفاعل والمرسل إليه والمساعد والموضوع والمعيق " (٩٤) .

بل إن الدكتوراة بمنى العيد تصرح بذلك في هامش الدراسة<sup>(٩٨)</sup> وترجع الفضل في بلورة هذه العوامل الستة إلى جرياس . وإذا كان الأمر كذلك فما الإضافة التي أضافتها بمنى العيد في الجانب النظري ؟ إننا لا نرى ثمة إضافة تذكر على حوافز تودروف أو نظرية العامل " جرياس " . فضلاً عن أن هذه الحوافز عند البنيويين كما ذكرنا لم تخرج عن حوافز الشخصية التي هي نمط واحد من أنماط الحوافز والتحفيز .

ثم تنتقل الدكتوراة بمنى العيد إلى الجانب التطبيقي وتطبق على قصة " مضجع العروس " من مجموعة جبران خليل جبران القصصية المعنونة بـ " الأرواح الحائرة " . وتبدأ بتلخيص القصة ثم تنتقل إلى تحليل الشخصيات في علاقتها مع بعضها البعض<sup>(٩٩)</sup> خاصة علاقة ليلى بسليم والعريس ونجيبه وسوسان ، ثم علاقة سوسان بسليم وليلى ثم علاقة نجيبه وليلى والعريس وسليم ، ثم علاقة العريس بنجيبه وليلى ، وأخيراً علاقة الكاهن بليلى وسليم والتاس . وتصل في النهاية إلى تصورين أحدهما لا يخرج عن تصور تودروف وجرياس والثاني لم يصف شيئاً غير استبدال شخصية سليم (المرسل إليه ) بوعي المجتمع والتاس . لتحل بذلك وعي الأنا الجماعية محل الأنا الفردية . على أن هذا الاحلال يتضح من خلال المستوى الدلالي لكل الشخصيات ، ووفق هذا التصور فإن النص الروائي كلما اتسمت شخصياته بعمق الرؤية كلما أدى ذلك إلى الشراء الدلالي للشخصيات ، ومن ثم لا يقتصر الأمر على استبدال شخصية المرسل إليه بل من الممكن أن تستبدل شخصيات المرسل والمعيق والموضوع وتنتقل من إطارها الذاتي إلى إطارها الموضوعي .

أضف إلى ذلك أن إضافة الحافز السكوني في مقابل الحافز النشاط اتسمت بضمور الرؤية وعدم التحديد الدقيق لمفهوم الحافز السكوني فإذا كان السكون هو مقابل الحركة أو النشاط ، والإيجابي هو المقابل للسلبي - على حد تعبير الباحثة . فوفق هذا التصور نجد التحليل لم يوضح الماهية الدقيقة للحافز الساكن ، فإذا أخذنا بمقولة العلميين " أن لكل فعل رد فعل مساو له في المقدار ومضاد له في الاتجاه " فإن السكون المقترن بالشخصية في النص الأدبي ليس سكوناً عديمياً لكنه سكون فاعل غير أن هذه الفعالية قد تكون حسية وقد تكون معنوية . بل قد يكون السكون المعنوي القهري أقوى من الفعل المادي المباشر

لأنه - يختزل تفاعلاته حين إيجاد الواقع المناسب لرد الفعل . فإذا كان الرد مباشراً في النظرية العلمية لأنها تتعامل مع عنصر المادة فقط ، فإن رد الفعل في المشاعر الإنسانية قد يكون مباشراً وحينئذ يكون ( تفاعلياً خارجياً ) ، وقد يكون غير مباشر وحينئذ يكون ( تفاعلياً داخلياً ) . لكن السكون بمفهومه الدقيق يعني اخراج الذات من عنصر الحركة بمستوييها الداخلي والخارجي أو لنقل موت الذات وعدميتها وهذا ما لم يتحقق في كل الشخصيات التي تم الاستشهاد بها على عنصر الحافز الساكن ، والشخصيتان اللتان انطبق عليهما عنصر السكون هما شخصيتا : ليلى وسليم بعد مقتل الثاني وانتحار الأولى ، لأن الفعل المقترن بهما داخلياً أو خارجياً وصل إلى حد الثبات والسكون والعدمية ونهض على سبيل التمثيل عند بعض أمثلة الحافز الساكن على حد تعبير الباحثة .

نقول على سبيل التمثيل : " ( ليلى تحب سليم ) نحن هنا أمام حافز الرغبة في شكله الأبرز : الحب ونحن بالنظر إلى هذا الحافز في اتجاهه من ليلى إلى سليم إنما ننظر إلى هذا الحافز في كونه حافزاً إيجابياً نشطاً يجد مقابله حافزاً سكونياً هو حافز الاستقبال عند سليم " (٩٧) .

فهى ترى أن حب ليلى لسليم يدخل ضمن حافز الرغبة وهو إيجابي نشط ونحن نتفق معها في ذلك وفق تصور تودروف وجريماس لأن حب ليلى لسليم يدخل في دائرة الرغبات الشعورية والنفسية وتطلع كل منهما للتوحد في الآخر وهذه الرغبة تعد أمراً إيجابياً ونشطاً لما تثيره عاطفتا الرغبة والحب من تجدد وحيوية ونشاط غير أن الأمر الذي لا نتفق فيه مع الباحثة هو ما أطلقت عليه بالحافز الساكن وتعنى أن استقبال سليم لحب ليلى له كان حباً ساكناً ولا ندري كيف يكون ساكناً وهو يبادلها نفس الحب والرغبة في التوحد والزواج وما يؤكد هذا التناقض لنفسها أن نفس هذا الحافز الذي وصفته بأنه حافز ساكن وهو استقبال سليم لحب ليلى له تراه في الفقرة التالية أنه حافز إيجابي نشط واستقبال ليلى لهذا الحب يعد حافزاً ساكناً وهو ما رآته حافزاً نشطاً وإيجابياً في الفقرة السابقة تقول عن حب سليم لليلى : " ( سليم يحب ليلى ) ونحن بالنظر إلى هذه العلاقة باتجاهها من سليم نحو ليلى ، إنما ننظر أيضاً إلى حافز الرغبة في شكله الأبرز : الحب . وهذا الحافز هو ، كما نعلم حافز إيجابي نشط ، وهو هنا يجد مقابله حافزاً سكونياً هو الاستقبال عند

ليلي<sup>(٩٨)</sup> . هذا التناقض يتضح نتيجة عدم دقة المفاهيم النقدية خاصة مفهوم السكون أو الحافز الساكن . بل إن هذا التناقض يتبدى على الرغم من محاولة الباحثة توضيح الفرق بين الحافز الساكن والحافز النشط فتقول مستطردة على ما سبق : " إن التمييز بين حافز نشط وحافز سكوني إنما هو تمييز لحركة العلاقة في المنطلق والتوجه ، وبالتالي هو إفصاح عن بعض خبوطها المكونة لها ، وعن طابع هذه الخبوط في فعل نسجها بين الشخصيات ، مما يحملنا على القول بأن العلاقة ليست بمثابة جسر يُحمل ويلقى بين الشخصيات ، أو أن الحب مثلاً ليس قبضة مشاعر مستقلة قائمة بين (أ) و (ب) ، بل هو ( أو غيره ) علاقة لها معنى الفعل النشط المتحرك المنسوج تعبيراً والذاهب بنسجه في اتجاه ( ب ) من (أ) ، وفي اتجاه ( أ ) من ( ب ) ، والفعل هذا ليس واحداً في حركتيه ، بل إن الحركتين متمايزتان ومختلفتان وقد تناقض الواحدة منهما الأخرى ، وقد توازىها ، لكن دون أن تماثلها أو تتماهى فيها<sup>(٩٩)</sup> .

ومن منطلق هذا المفهوم فإن التفرقة بين النموذجين على المستوى التطبيقي عند الباحثة ليست دقيقة ، فاعتماداً على عنصر الحركة التي هي ضد السكون كيف يكون حب ليلي لسليم أو العكس مرة يكون حافزاً نشطاً وفي الوقت نفسه يكون حافزاً ساكناً ولذلك نرى أن الإضافة التي ظنت الباحثة أنها إضافة إنما هي على المستوى النظري ولكن على المستوى التطبيقي يصعب تحقيق ذلك .

وما يقال عن حب ليلي لسليم والعكس يقال أيضاً عن كراهية ليلي لنجيبه والعكس خاصة بعد أن اكتشفت ليلي كذب نجيبه وتآمرها على حبها لسليم فتارة تكون كراهية ليلي لنجيبه والعكس حافزاً نشطاً سلبياً وتارة أخرى تكون حافزاً ساكناً ، دون وجود حدود دقيقة للتفرقة بينهما على المستوى التطبيقي ، يضاف إلى ذلك أن علاقة الشخصيات مع بعضها ليست هي كل التحفيز وفقاً لأنماط التحفيز وما هبته عند الشكلايين بل إن تحفيز الشخصية وحوافزها نمط واحد من أنماط التحفيز وإن كانت الباحثة قد آثرت مفهوم البنيويين لكن ذلك لا ينفي الإقادة والتطوير الشمولي وفقاً لآراء المدرستين - الشكلية والبنيوية - خاصة إن الثانية جاءت امتداداً للأولى لاسيما في قضية التحفيز .



وحتى في إطار تحفيز الشخصية كان من الممكن دراسة الشخصيات مع بعضها البعض وفقاً لعملية التباديل والتوافيق بحيث يكون هناك معيار علمي محدد لعلاقات الشخصيات مع بعضها البعض : تبدأ بالشخصيات الأساسية وتنتهي بالشخصيات الثانوية . غير أن تناول علاقات الشخصيات مع بعضها البعض دون استراتيجية علمية تحكم إطار هذه العلاقات - اللهم إلا تناول أوجه الائتلاف والاختلاف بين بعضها البعض، لا يجعل خصوصية مميزة لهذا المنهج أو لهذه الحوافز . لأن هذه العلاقات بهذه الكيفية يمكن تناولها تحت أي منهج من المناهج ويمكن التقديم والتأخير في علاقات الشخصيات مع بعضها البعض دون خصوصية لتتابع علاقات هذه الشخصيات .

## الهوامش

- ١- انظر : الشكلاطيون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ١٥ .
- ٢- ترافتان تودوروف : بحث " الشكلاطية في الأدب " ، ترجمة منجي الشملي ، حوليات الجامعة التونسية ، كلية الآداب ، ع ١٣ ، ١٩٧٦ ، ص ص ١٢٧-١٣٦ .
- ٣- انظر : بوريس ايخنبام : نظرية المنهج الشكلي ، مرجع سابق ، ص ص ٣٠-٣١ .
- ٤- انظر : ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص ص ٩٧ - ٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ م .
- ٥- للمزيد ، انظر : ديفيد بشبندر : نفسه ، ص ٩٩ .
- ٦- للمزيد انظر : نصوص الشكلاطيين الروس ، نظرية المنهج الشكلي ، ص ص ١٦-٢٢ ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للنashرين المتحددين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٢ .
- ٧- انظر: ت . تودوروف في تمهيدته لنظرية المنهج الشكلي ، ص ٢٠ ، نصوص الشكلاطيين الروس .
- ٨- انظر : بوريس ايخنبام ، بحث نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب " الشكلاطيون الروس " ، ص ص ٣٣ - ٣٤ .
- ٩- نفسه ، ص ٣٥ .
- ١٠- للمزيد انظر : ديفيد بشبندر ، نفسه ص ص ١٠٠ - ١٠٢ .
- ١١- بوريس ايخنبام ، نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلاطيين الروس ، ص ص ٥٨-٥٩ .
- ١٢- انظر : نفسه ، ص ٦٠ .
- ١٣- نفسه ، ص ٦٥ .
- ١٤- ديفيد بشبندر : نظرية الأدب المعاصر ، ص ١٠٠ .

١٥- Eichenbaum, Boris. " The Theory of The " Formal Method" . Lee T. Leman and Marion J. Reis, eds. Russian Formalist Criticism For Essays. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965, pp.139.

١٦- ديفيد بشبندر : سابق ، ص ١٠٤ .

١٧- وليم . جي . هاندي : القصة الحديثة في ضوء المنهج الشكلي ، ترجمة د . شفيع السيد ، مكتبة الشباب ، القاهرة . ١٩٧٩ . ص ص ٢٩ - ٣ .

١٨- نفسه ، ص ص ٣٤ - ٣٥ .

١٩- انظر : نفسه ، ص ٣٦ .

٢٠- نفسه ، ص ٣٧ .

٢١- نفسه ، ص ٣٨ .

٢٢- انظر : نفسه ، ص ص ٣٨ - ٣٩ .

٢٣- نفسه ، ص ص ٤٠ - ٤١ ، وانظر : Stephen Spender, " The Making of : Poem, " Partisan Review 13 (Summer 1946), P.301.

٢٤- وليم . جي . هاندي ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .

٢٥- نفسه ، ص ٥٤ .

٢٦- انظر : توماشفسكي " نظرية الأغراض " ، نظرية المنهج الشكلي ، مرجع سابق ، ص ١٧٥ .

٢٧- انظر : نفسه ، ص ١٨٠ .

٢٨- انظر : ف . شلونسكي : بناء القصة القصيرة والرواية ، المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

٢٩- توماشفسكي : مرجع سابق ، ص ١٨٥ .

٣٠- نفسه ، ص ١٨٧ .

٣١- نفسه ، ص ١٩٢ .

٣٢- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٨٩ ، ص ٢٩ .

٣٣- انظر : T Todoror Les Categoriesdurecit, in " Communications" no 8, : 1966,P.133.

- ٣٤- انظر : نظرية المنهج الشكلي ، للشكلايين الروس ، مرجع سابق ، ص ١٨٠ :  
وسعيد يقطين ، المرجع سابق ، ص ٢٩ - فقد التزم بالمفهومين نظريا ولم يلتزم بهما  
تطبيقا .
- ٣٥- انظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،  
١٩٩٠ ، حميد لحداني ، بنية النص السردى .
- ٣٦- انظر : ايخناوم : " حول نظرية النشر " نظرية المنهج الشكلي ، مرجع سابق ،  
ص ١٠٧ .
- ٣٧- نفسه ، ص ص ١٨٩ - ١٩٠ .
- ٣٨- للمزيد انظر : ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي . ت محمد برادة ، دار الفكر ،  
القاهرة ، ١٩٨٧ .
- ٣٩- فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد ، أحمد  
عبد الرحيم ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٩ .
- ٤٠- جبرار جنيث : خطاب الحكاية ، ت محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة  
ط . (٢) ، ١٩٩٧ ، ص ٢٢٧ وما بعدها .
- ٤١- للمزيد انظر : والاس مارتين : نظريات السرد الحديثة ت . حياة جاسم ، المجلس  
الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٤ وما بعدها .
- ٤٢- للمزيد ، انظر : نفسه ، ص ٣٤ .
- ٤٣- نفسه ، ص ص ٣٤ - ٣٥ .
- ٤٤- نفسه ، ص ٣٥ .
- ٤٥- جبرار جنيث ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط (٢) ،  
١٩٩٧ ، ص ٣٧ .
- ٤٦- نفسه ، ص ٣٨ .
- ٤٧- انظر على سبيل المثال : د . حميد لحداني ، بنية النص السردى ، ص ٤٥ .
- ٤٨- انظر على سبيل المثال الدراسات الشكلانية والبنائية التي ترجمت إلى العربية  
وساعدت في شيوع الدراسات السردية الروائية في النقد العربي ، نذكر منها على  
سبيل المثال لا الحصر :

- دراسة تزفتان تودوروف " الشكلانية في الأدب " ترجمة منجي الشملي ،  
حوليات الجامعات التونسية ، كلية الآداب ، ع ١٣ ، ١٩٧٦ .
- دراسة " الشكلانيون الروس " : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانيين  
الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ،  
الرباط ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- دراسة ادith كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ترجمة  
الدكتور جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، سلسلة الكتب الشهرية ، بغداد ،  
١٩٨٥ .
- دراستا تزفتان تودوروف : نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، منشورات  
مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ . : " الشعرية " ، ترجمة شكري  
المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار تويقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
- دراسة ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر  
للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .
- دراسة فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر  
أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ،  
١٩٨٩ .
- دراسة رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم الدكتور جابر  
عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٩١ .
- دراسة روبرت شولز : السيميائية والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، عمان ،  
الأردن ، ١٩٩٤ .
- دراسة مجموعة من النقاد حول " الحداثة وما بعد الحداثة ، إعداد وتقديم  
بيتر بروكر ، ترجمة د . عبد الوهاب علوب ، مراجعة د . جابر عصفور ،  
منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، ١٩٩٥ .
- دراسة امبرتو ايكو : القارئ في الحكاية . ترجمة انطوان أبو زيد ، المركز  
الثقافي العربي ، ١٩٩٦ .
- دراسة جبرار جنيث : خطاب الحكاية بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتمصم ،

عبد الجليل الأزدي ، عمر حلى ، ط . ( ٢ ) ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- دراسة والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

- ألان روب جريبه : لقطات ، ترجمة ودراسة د . عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

• وهناك عشرات الدراسات السردية الأخرى المترجمة في شتى أنحاء الوطن العربي ، وقد أدت بدورها إلى ازدهار الدراسات السردية في النقد الروائي العربي .

٤٩- د . زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، د . ت ، انظر فصلي : البنيوية اللغوية ، ص ٤٧ ، والبنيوية الماركسية ، ص ٢١٢ .

٥٠- انظر د . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط . ( ١ ) ، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٨ .

٥١- للمزيد انظر : د . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ص ١٢٣-١٢٥ .

٥٢- نفسه ، ص ٤٠١ ، ٤٠٢ .

٥٣- للمزيد انظر نفسه ، ص ٤٠٢ ، ٤١٢ ، ٤٢٦ .

٥٤- نفسه ، ص ٤٢٩ ، وتجدر الإشارة إلى أن يننى العبد نقلت هذا التصور كما هو بصياغة لغوية توحى بأنها هي صاحبة هذا التطوير ، وسوف تعرض لهذا فيما بعد في الجانب النظري للتحفيز .

٥٥- د . صلاح فضل ، " شفرات النص " ، ص ص ١٦٤ - ١٦٥ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ .

٥٦- د . صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، الكويت ، ١٩٩٢ ، ص ٢٧٥ وما بعدها .

٥٧- للمزيد انظر : رشيد الغزي : " مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة " ، الحياة الثقافية ، تونس ، ع ١ ، أكتوبر ١٩٧٧ ، ص ٩٠ ، وما بعدها .

٥٨ - للمزيد انظر ولبد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني ، ط. (١) ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ وما بعدها .

٥٩ - للمزيد انظر : سمير المرزوقي ، وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠ وما بعدها .

٦٠ - د. يميني العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ص ١٥ - ١٦ .

٦١ - نفسه ، ص ١٦ .

٦٢ - للمزيد انظر : د. محمد مفتاح ، دينامية النص تنظير والحجاز ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ٧ ، وما بعدها .

٦٣ - انظر ، سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، السرد ، التبشير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٧ .

٦٤ - سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .

٦٥ - انظر ، نفسه ، ص ص ١١ - ١٣ .

٦٦ - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢ .

٦٧ - للمزيد انظر ، د. عبد الرحيم الكردي ، السرد في الرواية العربية المعاصرة ، الرجل الذي فقد ظله نموذجاً ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة .

٦٨ - انظر : د. حميد لحداني ، بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ ، ص ص ٨٥ - ٩٢ .

٦٩ - نفسه ، ص ٩٣ .

٧٠ - انظر ، نفسه ، ص ١١٩ وما بعدها .

٧١ - عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ ، ص ١٤١ .

٧٢ - انظر : بوريس ايخنباوم ، سابق ، ص ٤٨ .

- ٧٣- انظر : ف. شلوفسكي ، بناء القصة القصيرة والرواية ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص ص ١٢٣ - ١٢٤ .
- ٧٤- انظر : ف. شلوفسكي : نفسه ، ص ١٢٥ .
- ٧٥- انظر : بوشكين : " الأعمال الكاملة " الناشر Andre Bonne ، باريس ١٩٥٣ ، صانع النعوش " ترجمة : A.Meynieux . وانظر نصوص الشكلانيين ، ص ١٨٣ .
- ٧٦- انظر : توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، نصوص الشكلانيين الروس ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ .
- ٧٧- انظر : توماشفسكي ، بحث سابق ، ص ١٨٤ .
- ٧٨- نفسه ، ص ص ١٩٣ - ١٩٤ .
- ٧٩- انظر : نفسه ، ص ١٩٥ .
- ٨٠- انظر : نفسه ، ص ص ١٩٥ - ١٩٦ .
- ٨١- نفسه ، ص ١٩٧ .
- ٨٢- نفسه ، ص ١٩٩ .
- ٨٣- نفسه ، ص ص ٢٠٠ - ٢٠١ .
- ٨٤- نفسه ، ص ٢٠١ .
- ٨٥- نفسه ، ص ٢٠٧ .
- ٨٦- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٣٣ .
- ٨٧- انظر المجلة الفرنسية " Lescategories du recit Litteraire " Todorov, Communications No. 8, Seuil, 1966.
- وانظر : د. يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، دار الفارابي ، لبنان ، ١٩٩٠ ، ص ص ٥١ - ٥٢ .
- ٨٨- للمزيد انظر : جرماس في كتابه الدلالة الهيكلية (Greimas (Olgirdas julien Sementique Structurale, Larousse, Dusems. Seuil, 1970.
- ٨٩- انظر ، د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الأنجلو المصرية ، ١٩٨٠ ، ص ١٥٨ .



- ٩٠- د . حميد حمداني : بنية النص السردى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . ط٠ (٢) ١٩٩٣ .
- ٩١- أنظر ، نفسة ، ص ص ٢٠ - ٢٣ .
- ٩٢- أنظر ، د . عبد الرحيم الكردى ، السرد فى الرواية المعاصرة ، ص ص ٢٧ - ٣٤ ونظرية المنهج الشكلي ، ص ص ١٨٠ - ١٩٥ .
- ٩٣- د . يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائى ، مرجع سابق ، ص ٥٢ .
- ٩٤- هذه العوامل هى نفسها التى وضعها جرياس ، أنظر البحث ( محور فكرة الحافز عند جرياس ) ، وأنظر المرجع السابق للدكتورة يمنى العيد ، ص ٥٣ .
- ٩٥- أنظر ، نفسة ، ص ٥٣ .
- ٩٦- للمزيد ، أنظر ، د . يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوي ، مرجع سابق ، ص ص ٥٤ - ٦٨ .
- ٩٧- يمنى العيد ، مرجع سابق ، ص ٥٦ .
- ٩٨- نفسة ، ص ٥٦ .
- ٩٩- نفسة ، ص ص ٥٦ - ٥٧ .

# ثانيا : امبحث التطبيقى

التحفيز الروائى نموذجاً



(٣)

## المبحث التطبيقي

لقد اتضح لنا أن دراسات عديدة قد عنتت بالحوافز والتحفيز الروائي من الناحية النظرية سواء عند الشكلايين أو البنيويين ، غير أن الدراسات التطبيقية في هذا المجال ضئيلة إلى حد كبير .

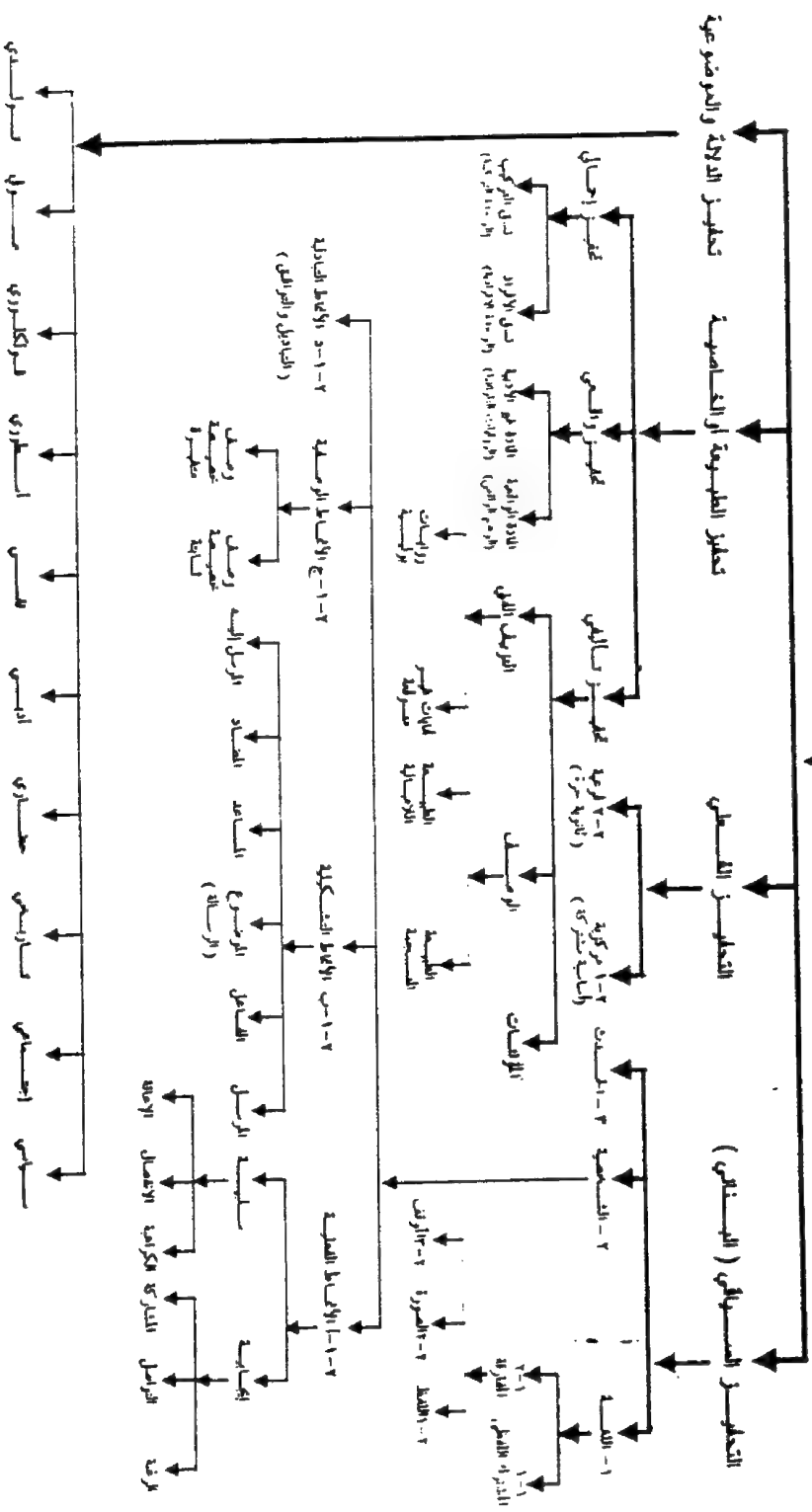
١ : ومن ثم نحاول في هذه الدراسة تطبيق التحفيز ، وفق تصور شلوفسكي وتوماشفسكي عند الشكليين وما طرأ على هذا التصور من تطور عند بعض البنيويين خاصة تودروف وجريغاس وما نراه مناسباً من سمات أخرى لهذه الحوافز نتيجة التطور الذي لحق بالرواية المعاصرة ، على أن التطور الذي لحق بالتحفيز عند البنيويين والمدارس النقدية بعدها جاء امتداداً للمدرسة الشكلية . ومن ثم سيكون تصورنا متوافقاً مع التطور التاريخي للحوافز أو التحفيز من ناحية ومع واقع تطور الرواية المعاصرة من ناحية ثانية ويراعى عدم تكرار أنماط التحفيز أو الحوافز التي تكررت في سياق التطور النقدي للتحفيز من ناحية ثالثة ، وعلاقتها بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي من ناحية رابعة ، وذلك وفق الشكل رقم (٤) : شكل التحفيز الروائي .

وسوف نقتصر في التطبيق على روايات : " الغرف الأخرى " لجبر إبراهيم جبرا و"الصيد واليمام " لإبراهيم عبد المجيد ، و " المستنقعات الضوئية " لإسماعيل فهد إسماعيل ، على سبيل التمثيل وليس الحصر .



الْحَقُّ وَالْأَعْيُنُ

المسألة (١٤)



## ١- التحفيز السياقي البنائي .

ويعنى به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء النص الروائي ، والتي يكون لها دور في بناء المبنى الحكائي من حيث التوازي أو التصاعد أو التنازل ، وذلك من خلال اللغة ، والشخصية والحدث ، ومن ثم فإن دراستنا للتحفيز السياقي سوف تستند إلى أهم المقومات التي يعتمد عليها التحفيز السياقي وهي اللغة ، والشخصية ، والحدث .

### ١-١- تحفيز اللغة .

يعتمد التحفيز السياقي على اللغة لاسيما لغة المشترك اللفظي ، ولغة المفارقة سواء على مستوى اللفظ أو الصورة أو الموقف .

### ١-١- أ - المشترك اللفظي .

ويعني بالمشترك اللفظي : البنية اللفظية المركزية التي تتكرر في كل سياقات النص وتشكل لازمة ضرورية في بناء السياق الروائي ، وهي بدورها تشكل حافزاً في بناء النص وبدونها يحدث خلل في السياق - كما أن تكرارها في اللوحات الروائية تعد عاملاً لفظياً مشتركاً غير أن هذا اللفظ المشترك يحمل معنى جديداً في كل آلية تناهية في السياق الروائي .

ونجد هذا المشترك اللفظي في العديد من الروايات العربية المعاصرة يشكل ملمحاً بارزاً فيها ، ونقف على سبيل المثال وليس الحصر عند بعض الروايات العربية ومنها روايات :  
الغرف الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا ، والصياد واليمام لإبراهيم عبد المجيد ، والمستنقعات الضوئية لإسماعيل فهد إسماعيل .

I - في رواية " الغرف الأخرى " لجبرا إبراهيم جبرا ، نجد المشترك اللفظي في أصوات الطلقات النارية . ففي بداية الرواية يقول : « عبارات نارية متلاحقة » . وهذه الأعيرة النارية تكون سبباً في هجرة العصافير ، يقول : « وفجأة انطلقت من بين الأشجار أصوات عبارات نارية متلاحقة ودهشت حين رأيت آلاف العصافير تنطلق

كالشظايا من على قمم الأغصان وتطير متتالية في الفضاء ، ثم عاد الصمت مرة أخرى ، وتتم زميلي وهو يرتدي معطفًا قديمًا أسود يبلغ الكاحلين : « حتى العصفير . » ولم أدر أقال ذلك لي أم لنفسه ، ولكنه نظر إليّ متوقعاً رد فعل مني ، أما أنا فلم أتحرك ولم أقل شيئاً ، وأنا أتابع بعيني العصفير في طيرانها العشوائي المفاجئ إلى أن اختفت « . ص ٧ - ٨ . قصوت الطلقات النارية كان حافزاً وسبباً في هروب الطيور من أوكارها .

وتتكرر هذه اللازمة اللفظية في أكثر من موضع في الرواية وتحمل في كل موضع بعداً دلاليًا جديداً ، فيقول في موضع آخر : « كان آخر ما سمعت من القاعة ( أو من خارجها ) ، وقد انتهينا إلى دهليز خافت الضوء ، أصوات طلقات نارية متوالية ، أعقبها الصمت من جديد « . ص ٣٥ .

فإذا كان صوت الأعيرة النارية في الحالة الأولى أول الرواية سبباً في هروب العصفير ، فإنها في المرة الثانية كانت حافزاً وسبباً لهروب الجماهير البسيطة المقهورة والمحاصرة في القاعة . فقد غرر بهم حتى دخلوا القاعة ، وحينئذ اكتشفوا التضليل الذي أوقعتهم فيه السلطة ، وهنا ما جعل الجمهور يصيح ويصرخ طالباً الخروج من القاعة ، يقول : « بدأ التملل في الجمهور ثم تحول تدريجياً إلى صياح ، وصرخ أحدهم " افتحوا الأبواب يا عالم " ، وصرخ آخر " إنهم يضحكون علينا " ، وساد الهرج والناس يتركون مقاعدهم ، ولا يجدون سبيلهم إلى الخروج ، ويبدو أنهم جعلوا يتساقطون بعضهم على بعض « . ص ٣٥ .

إن صوت الطلقات النارية تمثل صوت القوة السلطوية التي تجعل الطيور والناس والجمهور يفرون من مواقعهم ، لكنهم يسقطون في الحصار الأبدي داخل الغرف التي لا نهاية لها .

وهكذا نجد أن المشترك اللفظي لصوت الطلقات النارية بشكل تحفيزاً في السياق الروائي .

كما نجد الخلقة اللفظية الدالة على التزوير والتضليل والكذب والصاقها بالواقع داخل البيت المعزول أو لنقل السجن أو المعتقل تشكل مشتركاً لفظياً يتردد على ألسنة بعض



الشخصيات خاصة الراوي الذي نعت بأكثر من اسم في الرواية فتارة يطلقون عليه بر علوان، وثانية عادلة الطبيبي وثالثة فارس الصقار ، وعندما يضع يده في جيبه يجد بطاقات عديدة لأسماء ومهن مختلفة وكلها تحمل صورته . وحينئذ نجد في كثير من مشاهد الرواية نعت الواقع داخل السجن أو غرف التحقيق بالكذب والتضليل يقول في أحد المواضع : « حاكموا ، اتهموا ، اكذبوا ، دافعوا ، لن أنطق بكلمة واحدة في وضع كهذا » ص ٣٣ . ففي وضع لا تملك الذات فيه التصريح باسمها الحقيقي ويتم تلفيق أسماء لها ولا تملك حق التعبير عن نفسها حينئذ تشعر بالرفض لهذا الواقع وعدم مسايرته .

وفي موضع آخر يتم تلفيق اسم كتاب يحمل اسم الراوي وصورته فيرفض الراوي هذه الأكاذيب المنسوبة إليه يقول : « خطفت الكتاب من يده ، وأنعمت النظر في الصورة إنها حقاً صورتي ! فصحت : تزوير ؟ تزوير اجرامي » . ص ٦٤ . وعندما أنكرت مرافعته أو بالأحرى ساجنته أنها التقت به في الغرفة الزرقاء فاشتد ضيقه مردداً " تكذابين ، قلتها بحزم وسخط " . ص ٩٢ . وعندما يتأمر عليه الطبيب راسم عزت مع رفقائه في غرفة العمليات يقول له في سخرية لاذعة " يا مزور يا مقامر " . ص ١١٩ .

وفي واقع يموج بالكذب والتضليل والتآمر والتلفيق نجد الخلية اللفظية لهذه الكلمات تشكل مشتركا لفظيا على ألسنة الشخصيات ، سواء كانت هذه الشخصيات ممثلة للسلطة أو ممثلة للجمهور والأنا الجماعية .

وإذا كان هذا المشترك اللفظي شاع على لسان الراوي وهو ينتقد هذا الواقع ، فإن "عزام أبو الهور" أو الرجل صاحب المعطف ، أو رئيس الجلسة في القاعة وكلها صفات لهذه الشخصية . حاول أن يستخدم من هذه الخلية اللفظية للكذب والتضليل مبرراً له في ممارسة التلفيق والاستمرار في عمله ، لذلك في نصحه وتوجيهه للراوي يقول : " إنك قد تختلق وتلفق ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم . هذه الحالة هي التي في معظم نشاطنا اليومي : الاختلاق ، التلفيق ، أو إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار " . ص ٥٢ .

فتشكل هذه الخلية اللفظية مشتركا لفظيا في الخطاب اليومي لعزام أبو الهور ، وتكرر في عدة مواضع في الرواية . وكلها تعبر عن أن المشترك اللفظي شكل حافزاً في

السباق البنائي للرواية . فقد كان هذا المشترك بمثابة المؤشر الذي يرصد لنا مستويات الوعي الفكري لدى شخصيات الرواية .

ونجد مشتركات لفظية أخرى عديدة في الرواية مثل عبارة " للضرورة أحكام " التي ترد على لسان بعض الشخصيات في الرواية ، والتي تعبر عن مدى القهر الذي تعانيه الشخصية في واقع لا تملك فيه حرية التعبير عن الذات أو الآخر ، وكذلك عبارة " الإنسانية المعذبة " التي ترد على لسان شخصيتي الراوي والطبيب راسم عزت ، والتي توضح مدى الاضطهاد الذي تعيشه الشخصية الروائية خاصة المحاصرة في غرف السجن أو قاعاته أو دهاليزه .

\* \* \*

II- وفي رواية " الصياد والبيمار " لإبراهيم عبد المجيد نجد المشترك اللفظي في العديد من المشاهد لكننا نقف عند أهمها على سبيل التمثيل . وأهم مشترك لفظي في هذه الرواية يتمثل في كلمات الطفل والأم التي تتداعى على الأب " صياد البيمار " . فقد ظلت كلمات الطفل تتداعى عليه في كل حين بداية من أول الرواية وحتى نهايتها وهذه الكلمات هي " خذني معك أصطاد " وقوله أيضا " لماذا لا تصطاد العصافير يا أبي ، خذني معك أصطاد ، أنت كبير تصطاد البيمار وأنا صغير أصطاد العصافير " . ص ٥٧ .

وتتكرر هذه الكلمات في صفحات ( ٩ - ٥٧ - ٦٩ - ٨٤ ) وتصبح هذه الكلمات بمثابة الفئار الذي يومض في كل لحظة يهم فيها الأب باصطياد البيمار .

وهذه الكلمات هي نفسها مفتاح الرواية فيها بدأت الرواية في قوله : « ما كان ينام حتى شق المطر الذي توحد بالليل صوت صراخ كهني

- خذني معك أصطاد » . ص ٩ .

وبهذه الكلمات مرت الرواية بأحداث وتغيرات عديدة مثل مشهد محاولة الصياد قتل

الشعبان ، لولا أنه اختفى أسفل حافة الرصيف ، وحينئذ تتداعى عليه كلمات طفله ، وترد هذه الكلمات أيضاً-عندما ينجح في قتل الشعبان ، ويتذكر لحظة تصويبه الطلقات على اليمامة المشاكسة يقول : " كان قد بدأ يتذكر أن طفله في الصباح لم يطلب منه أن يصحبه ليصطاد العصافير قال فقط " خذني معك أصداد " لكن الذي قال " أنت كبير تصطاد اليمام وأنا صغير أصداد العصافير " كان صوته أجمل ووجهه أبهى . صورته الآن تجري في الفضاء . ص ٦٩ .

وترد هذه الكلمات أبضا في نهايات الرواية عندما يتذكر كلمات الشرطي حول مصرع طفله تحت عجلات القطار دون أن يفصح له الشرطي عن رقم القطار واختفى .

ولا يقف المشترك اللفظي عند هذا الحد ، بل تشكل كلمات الأم لزوجها صياد اليمام - حول تحذيرها الصياد من أصدحاب الطفل معه - مشتركا لفظيا بارزا يقتصر بالمشترك اللفظي الوارد على لسان الطفل . فتقول الأم للصياد في أكثر من موضع : " قلت لا تأخذه . . . . . قلت لن يصطاد . صحته لا تتحمل البرد أو الحر " . ص ٨٥ .

وهكذا نجد أن هذا المشترك اللفظي تبنى عليه كل أحداث الرواية ، حيث يظل هاجس صورة الطفل وتداعبها على وعي الصياد ، هو ما يحكم إطار الرواية وأبعادها . فقد غيرت حادثة مصرع الطفل مسار أبيه صياد اليمام ، فقد اعتزل صيد اليمام ، لأنه كلما صوب بندقيته على يمامة تذكر مصرع طفله تحت عجلات القطار ، كما أن طلقاته لم تعد تفلح في صيد الطيور ، وإن كانت قادرة على صيد الشعابين . ومن ثم نستطيع القول إن الكلمات المشار إليها التي وردت على لسان الطفل والأم شكلت مشتركا لفظيا تكرر في معظم مشاهد الرواية واشترك في كل أحداثها حتى شكل بنية مركزية في سياقها . وكان هذا المشترك اللفظي تحفيزاً للنسق الروائي . فقد كانت كلمات الطفل تحفيزاً لإقلاع والده عن صيد اليمام وشغوره بالعدمية وانسحاق الذات والضياع .

. . . . .

III- أما المشترك اللفظي في رواية " المستنقعات الضوئية " لإسماعيل فهد إسماعيل فقد اتضح في سياقات عديدة في النص الروائي ومنها قول الراوي " طلقنتني وتزوجت أخلص صديق لي " ص ١٠ . ويكرر نفس اللفظ في مواضع عديدة في الرواية فيقول في موضع آخر " هي تزوجت صديقك " . ص ١٢ ، ويقول : " هي تطلب الأذن بالطلاق " ص ٣٠ ، ويقول " منذ أربع سنوات طلقنتني ، كنت أجد لذة معها " ص ٣١ ، ويكرر نفس اللفظ الذي ورد في أول الرواية فيقول : " لكنها طلقنتني وتزوجت أخلص صديق لي " . ص ٧٥ ، ويكرر الصياغة اللفظية نفسها في ص ٧٦ .

واستخدام هذا المشترك اللفظي في معظم مشاهد الرواية يؤكد المدلول الإيحائي الذي أراد الراوي توصيله وهو انفصال الذات عن ذاتها عندما تغيب الحرية وسيطر الضياع ، فقد كانت زوجته بالنسبة له هي كل شيء في حياته ، وعاش معها لحظات التوحد والحياة والوجود ، فمعها كان يشعر بماهيته وكيونته وذاته . غير أنه عندما وضع في السجن دون جرعة اقترفها تخلت عنه زوجته وتزوجت أخلص صديق له . وكان هذا الفعل بمثابة الصدمة التي ظلت تلازم الراوي طوال الرواية ، فحينما يرتد وعيه للماضي لا يتذكر إلا محبوبته التي تركته حبيس السجن والجدران . ويصبح هنا المشترك اللفظي بمثابة الفئار الذي يتداعى عليه كلما استحضر الماضي أو ارتد للواقع المعيش .

إن المشترك اللفظي هنا ليس حلية شكلية ولكنه يشكل وظيفة دلالية في سياق النص الروائي ، وفي كل مرة يتكرر يحمل بعداً جديداً يعبر عن الألم النفسي الذي يعيشه الراوي في سجنه وهو يتطلع للحرية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل نجد مشتركا لفظيا آخر يشكل ملمحاً بارزاً في الرواية، ويتمثل هذا المشترك في صورة الفتاة التي قتلها أخوها ، وعندما حاول حميدة أن يكفهما عن الجريمة تشاجرا معه ، فقتل الأول نفسه خطأ عندما همّ بقتل حميدة فغرست السكين في بطنه ، والثاني قتله حميدة دفاعاً عن نفسه وتتداعى طوال الرواية على حميدة صورة هذا المشهد المأساوي ، ويعبر عنه بمشترك لفظي يتكرر مرات عديدة في الرواية يقول

" أنت قاتل ، قتلت رجلين " . ص ١٠ ، ويقول : " هو مجرم خطر ، قتل رجلين " .  
ص ١١ ، ويقول : " معلمي يقتل رجلين لأنهما قتلا اختهما " . ص ٢٥ . ويقول : " أنا  
قتلتهم " . ص ٣٣ ، ويقول : " لكنني لم أنشر ، قتلت رجلين في اليوم التالي " .  
ص ٤٧ ، ويقول : " أنت قاتل ! قتلت رجلين أنت - بعد الرأفة - محكوم عليك بالأشغال  
الشاقة المؤبدة " . ص ٧٦ .

وكأن هذه الجريمة التي ألصقت به دون قصد منه ظلت تشكل هاجساً في وعي حميدة  
طوال الرواية ، ويقترب هذا المشترك اللفظي في معظم مشاهد الرواية بعلامات التعجب  
وأحياناً تحمل صيغ الاستنكار والسخرية من الواقع المعيش الذي ألقى به في هوة السجن  
وأصبح يعاني قسوة الحصار واستلاب الحرية .

أي أن المشترك اللفظي عند الراوي اقترب بالأحداث التي لازمت وعي الراوي ، وتركت  
أثراً نفسياً عميقاً وأهمها - كما يعبر عنها المشترك اللفظي - انفصال زوجته عنه واقتربها  
بصديقه وتركها إياه يعاني آلام العزلة والحصار . وحدث اتهامه بقتل الأخوين .

فضلاً عن المشترك اللفظي لصورة الفتاة التي قتلها أخوها وهي تمسك بقدم حميدة  
وتتعلق عيناها بعينييه مرددة " أنا بعرضكم الحقوني " في صفحات ( ١٨ ، ٢٦ ، ٢٧ ،  
٦١ ، ٦٢ ) ، وكأن هذا المشترك اللفظي المتمثل في عبارة الفتاة القتيلة سوط يجلده  
ويعذبه صباح مساء .

وكلما تذكر المرأة " الدشداشة " - التي مثلت بدورها مشتركاً لفظياً أيضاً في صفحات  
( ١٨ ، ١٩ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٦١ ) - يتذكر صورة الفتاة القتيلة وهي تستجديه وتستعطفه  
بقولها : " أنا بعرضكم الحقوني " .

على أن المشترك اللفظي في هذه الرواية اقترب بأحداث الماضي التي تؤرقه في كل  
حين ، وكلها تمثل فقدان الذات لذاتها وفقدانها التواصل مع الأنا الجماعية ، نتيجة فقدان  
الحرية التي هي بمثابة الحلم الذي يتطلع إليه حميدة وكل الكتاب المستثيرين أمثاله .  
لكنهم بصدوم بالواقع المهترئ الذي يحول دون تحقيق الحلم .

\* \* \*

## ١-١- ب - المفارقة اللفظية ،

أ - وتشكل المفارقة على مستوى اللفظ والموقف والصورة بعداً آخر من أبعاد التحفيز السياقي في " رواية الغرف الأخرى " . ذلك أنها تأتي مقوماً لمعان ودلالات غير مألوفة في النص اللغوي التقليدي . أي أنها تكون مؤشراً لأبعاد ومواقف ينبغي الكاتب توصيلها من خلال هذه المفارقة .

والمفارقة اللفظية تتجسد في كثير من التعبيرات والجمل في " الغرف الأخرى " كما في قوله " في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وباتت تتوق إلى ليل بطئ القدم وضوء النهار المتبقي رصاصي أغبر فيه مذاق الحبيبة والحزن " . ص ٧ . فتتضح المفارقة في التعبيرات اللفظية التي تحمل الشيء وتقيضه في آن واحد ، فاللحظات القلقة هنا ضاقت بضوء النهار وتاقت للقاء الليل وهذه مفارقة تغاير المألوف في الواقع المعيش ، إذ أن الذات القلقة تتوق للنهار وتنفر من الليل ، لكن أن يحدث العكس فهذه هي المفارقة اللفظية ، كذلك ضوء النهار رصاصي أغبر وهذا يغاير المألوف أيضاً . ولكن في واقع ملئ بالتناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون تشيع المتناقضات وجاءت المفارقة لتعبر عنه .

ويقول الراوي في موضع آخر من الرواية : " إن أجمل الأغاني هي الحزينة " . وهذه المفارقة توضح مدى الحزن الذي تغيثه الشخصية حتى غدت أغاني الحزن هي التي تتوافق مع حالاتها الشعورية . وكذلك العبارة التي ترد على لسان عزام أبو الهور حينما يقول للراوي الدكتور غمر علوان " أتدري دكتور ؟ أرخص ما في الحياة هو الموت " . ص ٥٧ . وهذا يعكس إلى أي مدى وصلت الذات إلى العدمية والضياع حتى أن الموت أصبح شيئاً رخيصاً في الواقع المعيش .

كما تعكس المفارقة اللفظية أيضاً مدى سخرية الذات السلطوية من الذات الأخرى فتقول لمياء في ردها على الراوي : " لن ننكر أنه قد يكون هديانا يلذ لنا سماعه " . ص ١١٧ ، وهذا يوضح مدى تلذذ السلطة بعذابات البسطاء ، واستعذابها بالآلام الآخرين .

وتتضح مفارقة الموقف في العديد من المشاهد الروائية ، وتكون هذه المفارقة حافزاً

للكشف عن بعض الدلالات والأحداث الجزئية في الرواية ، ومن هذه المفارقات طلب الراوي من الفتاة التي إستقل معها سيارتها لأول مرة أن ترفع تنورتها ليعرف عما إذا كانت هي الفتاة التي رآها من قبل أم غيرها . ولكنه علل هذا الطلب بأنه يريد معرفة إذا كانت تلبس شيئا تحت هذه التنورة أم لا ، ومثل هذا الطلب يعد حافزاً لمحاولة تأكد الراوي من هذه الفتاة يقول لها : « أريد أن أتأكد إن كنت أنت الفتاة التي رأيته في الشاحنة . هذا كل ما هنالك » . ص ١٣ . ومفارقة الموقف هنا تكمن في طلب الراوي من الفتاة رفع تنورتها برغم أنها المرة الأولى التي يراها فيها . والتناقض الكامن في هذا المطلب هو ما يجعله يتسم بالمفارقة في الموقف .

وتتضح مفارقة الموقف أيضا في القهر السلطوي الذي يمارسه عليوي على رؤسائه ، فعلى الرغم من أنه عامل في المؤسسة إلا أنه يخاف كل المحيطين به حتى عزام أبو الهور لأنه شخصية انتهازية وطفيلية لا يتردد في القفز على مناصب الآخرين مهما كلفه ذلك يقول عنه عزام أبو الهور : " أما أنا فيتعزز عليّ ابن الكلب هذا . . أنا لا أشك مطلقا في أن هذه من أفاعيل الحقيير عليوي . . لا تفرك مسكنته حبة تحت التبن ، يطمع في وظيفتي القواد ، مستعد لأن يقتل أباه ليحصل عليها ، يقود لكل من في المؤسسة رجالها ونسائها ، لا فرق . خذ حذرك منه ، عامله كما يستحق ابصق في وجهه ، ثم ناوله قرشين" . ص ٥٨ .

فمن المفارقات أن نجد " عزام أبو الهور " الذي تولى رئاسة الجلسة وملف التحقيقات يخشى عليوي ، للحد الذي يتمنى فيه الموت من شدة خوفه منه ، على الرغم من أن عليوي في وظيفة أقل منه في هذه المؤسسة التي تعج بالمتناقضات المتباينة ، والتي تعكس التناقض القائم في بنى المجتمع .

وتتضح مفارقة الصورة أيضا في العديد من مشاهد الرواية وهي بدورها تعد حافزاً لابرار التناقض القائم في الواقع المعيش ، فيتحدث الراوي معبراً عن وجهة نظره في إبداع الفنانين والشعراء ، وهي بدورها تعكس البنية المتناقضة في الواقع الحاضر يقول : « بأن الكثير من إبداع الفنانين والشعراء ، بل وإبداع الدارسين في عصرنا كما في العصور

السالفة - تذكروا سومر وبابل ومصر الفراعنة - هو محاولة لاطلاق الوحش الغاني في الدواخل ، وأقول الوحش تجوزاً : إنه كائن حي جداً ، خرافي جداً ، جميل جداً ، قبيح جداً . كائن عارم الشهية والشهوة لكل ما في الحياة » . ص ١٠٧ . فالصورة الإبداعية التي جسدها الراوي تعتمد على المفارقة لأنها انعكاس للتناقض السائد في الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . وعندما ينطلق الوحش الكامن في العالم الداخلي للذات الإنسانية فإنه يفجر كل المتناقضات الناجمة عن انقلاب المعايير الحياتية .

وتتضح مفارقة الصورة أيضاً في حوار الراوي مع لمياء ، عندما يقول لها : « أداعب كل ما هو أنت ، وفي كل ما سيبقى هو أنت ، أسمع الفحيح النغمي المتوالي ، لأذرعك التي لا تحصى » . ص ١٠٨ . وتتضح المفارقة اللفظية في وصفه لللمياء بالصورة التي تعبّر عن الشيء ونقيضه في آن واحد ، إذ يسمع منها فحيح نغمي والفحيح والنغم متناقضان من حيث ارتباط الصوت الأول بالأفعى ، والثاني بالأصوات العذبة للكائنات الحية الجميلة ، كما أنها مخيفة كأذرع الأخطبوط التي تلتف حول الفريسة وعلى الرغم من ذلك فهو يداعب كل هذه المتناقضات فيها . إنها شخصية مليئة بالمتناقضات في آن واحد ، وهي انعكاس لاختلال معايير الواقع الحياتي .

وتحاول لمياء أن تعبّر عن التناقض بين الحلم والواقع ، وذلك عندما تستحضر صورة الدكتور غر علوان وما يجول بخاطره عنها وهي تخاله ممدداً أمامها في غرفة العمليات لتصيد كلماته بصعوبة يقول الراوي : " ارتفعت بناظرها نحو السقف وقد انفرجت شفتاها ، كأنها تصفى إلى صوت خفي بعيد تصيده بشيء من الصعوبة ، ثم بدت كأنها تردده نيابة عن صديقها الملقى أمامها : القمر التمام يفيض بنوره على بيدار الحريف ، وتتساقط الظلال من على أسطح المنازل في توافذها الخاليات يقيم الصمت مملكته ، ولكن من بين جذوع الأسطح تخرج الجرذان ، وتتراكض هنا وهناك ، تثرثر . لاحظوا الصمت ، الحزن ، روى الطفولة ، الطبيعة وهي سادرة ، ساكنة مستسلمة ، ولبس فيها ما يثرثر سوى جرذان البيادر ، هنا السلام والدعة ، وهنا حزن الدهور الذي ينسكب كالنغم القديم مع الظلال من على أسطح المنازل ، في توافذها الخاليات يقيم الصمت مملكته " . ص ١٠٩ - ١١٠ .



ويتضح التناقض في الصورة هنا من خلال القمر الذي يشع نوره فوق الأسطح فتهرب الظلال السوداء ، وتخرج الجرذان من ثنايا الأسطح تتراكم هنا وهناك ، وعلى الرغم من ذلك إلا أن الصمت والحزن يخيم في كل أرجاء المكان ، وتستسلم رؤى الطفولة وأحلامها للسكون والعدم ، ويصبح المستقبل قائماً لا أمل فيه ولا حياة ، ومثلما كانت لمياء وهيفاء وعزام أبو الهور وغيرهم رمزاً للتناقض في سلوكياتهم وأفعالهم فكذلك جاءت الصورة الروائية تعبر عن هذا التناقض من خلال المفارقة اللغوية على مستوى الصورة .

وتتكرر مفارقات الصورة الروائية في أكثر من مشهد روائي آخر وكلها تعبر عن التناقض الكائن في الواقع . وتأتي هذه المفارقة على لسان الراوي الدكتور نمر علوان ، في كل مفارقات الصورة ، لأنه الشخصية المحورية التي ترصد المتغيرات التي تطرأ على الواقع ، خاصة واقع الحصار والسجون والحصون العتيقة ، التي تجعل الذات الإنسانية تشعر بالضالة والعمية .

\* \* \*

**II-** ويتضح تحفيز المفارقة أيضاً على مستوى اللفظ أو الموقف أو الصورة في رواية "صبياد اليمام" في العديد من مشاهد الرواية ، ففي وصفه لمدينة الاسكندرية وتوحد الذات الإنسانية بها ، نجد أن هذه الصورة تعبر عن الشرع ونقيضه في آن واحد يقول: " فكر كيف ينطقون اسمها بإهمال . أي عداوة تقوم بين الناس والمدينة ، أو أي محبة تلك التي تنتهي بعدم اكثرات ؟ " ص ٦ .

فالمدينة في توحد الناس بها تجمع الشيين المتناقضين في آن واحد ، إنها تجمع حب الناس وقلوبهم وتوحدتهم فيها ، كما أنها طاردة ولافتة لمن يعيشون في أطرافها ، ومن ثم فاسم المدينة عندما ينطق بدون الألف واللام قد يكون تعبيراً عن الإهمال والتنكير وقد يكون تعبيراً عن اليسر والعذوبة والتخفيف واعتياد تكراره . ويتشكل التحفيز من خلال هذه المفارقة على مستوى الصورة التي تعبر عن هذين الشيين المتناقضين .

وتتضح مفارقة اللفظ والصورة في آن واحد عندما يصور طقسه اليومي البدائي الذي اعتاده عند التبول رافضاً زيف المدينة وممارساتها الافتعالية ومفضلاً حياته البسيطة

الثلاثانية ، يقول : " يريد سكبنة بطيئة محماة من نار أزلبة في يد قاتل بليد . يشتاو للألم المضني والمتع ، وها هو يوسع ما بين ساقيه بادنا طقسه الأحق مثل كل شيء . وتتسع به العربة المظلمة تنبثق فيها شمس " قملأها " بالنور " . ص ٨٩ .

وهذه المفارقة اللفظية والصورية تعد تحفيزاً للشرع وتقيضه لدى الذات الإنسانية ، حيث تتوق الذات للشوق والضنى والألم والمتعة والظلمة والنور وكلها تجتمع في طقس بدائي يمارسه الصياد وتلقائية وعفوية . وهكذا في كثير من مشاهد الرواية نجد أن تحفيز المفارقة اللفظية يشكل ملمحاً بارزاً فيها .

. . . . .

III- أما مفارقة اللفظ والصورة والموقف في رواية " المستنقعات الضوئية " فتتضح في العديد من مشاهد الرواية وتشكل ملمحاً فيها ومثال مفارقة اللفظ قوله في العديد من مشاهد الرواية : " طلقتك يا حميدة ودبعة . . يا ضفدعة الحياة الأسنة " . ص ١٠ - ٧٥ . فنجد أن حميدة يُحمل شخصية زوجته معنيين متضادين في آن واحد ، فهي من ناحية حماسة ودبعة ، وفي الوقت نفسه ضفدعة المياه الراكدة ، وكأنها تحمل شخصيتين متناقضتين في آن واحد . وشيوع المفارقة في النص الروائي يعبر عن التناقض السائد في الواقع الذي يعيشه حميدة . إنه التناقض بين الواقع ومآسيه بكل ما يحمل من خيانة وغدر وانتهازية ؛ والحلم بما يحمل من وداعة وإشراق .

أما مفارقة الموقف فإنها تتضح في العديد من مشاهد الرواية منها قتل حميدة للأخوين اللذين قتلا أختهما دون أن تربطه بهذه الفتاة أية علاقة ، يقول الضابط لحميدة : " لا أريد أن تقص عليّ ، وإنما أسألك عن دافع القتل !

- لا يوجد دافع .

- وهل ماتا قضاء وقدرًا ؟

- أنا قتلتهما

- هل هما قريباك ؟

- لا
- علام قتلتهما إذن ؟
- لأنهما قتلا اختيهما
- وهل هذه الأخت حبيبته ؟
- لا
- حيرتني . . ما هي علاقتك بالضبط ؟
- كنت متفرجاً . ص ٣٤

وتتضح المفارقة في الموقف أيضا عندما هرب من القيد في السينما ، ثم عاد بنفسه ليضع القيد بنفسه في يده مرة أخرى ، وكان قادراً على الهرب . وكذلك زواج زوجته من أخلص أصدقائه .

وشروع مفارقة الموقف يعبر عن المفارقة الكامنة في الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، فما يجب أن يكون هو أن تنعم الأخت بالحرية ، وألا يوضع حميدة في السجن ، وألا تتزوج الزوجة بأخلص أصدقاء زوجها ولكن عندما تختل معايير الواقع على مستوى الأعراف الاجتماعية والسياسية والحياتية حينئذ يحدث التناقض في بنية الواقع وممارساته .

## ١-٢- تحفيز الشخصية ،

يمثل تحفيز الشخصية بعداً آخر من أبعاد التحفيز السياقي . ذلك أن الشخصية من الممكن أن تكون حافزاً لشخصية أخرى في السياق أو لحدث روائي ، ويتمثل تحفيز الشخصية في أربعة جوانب هي :

- أ - الأنماط الفعلية .
- ب - الأنماط التشكيلية .
- ج - الأنماط الوصفية .
- د - الأنماط التبادلية .

. . . . .

## ١-٢-١- التحفيز الأنماط الفعلية ، التحفيز الفعلي للشخصية ،

ويعني بالأنماط الفعلية : الأفعال التي تقوم بها الشخصية وتشكل حافزاً للأحداث والأدوار التي تقوم بها في الرواية سواء كانت هذه الأفعال إيجابية كالرغبة والتواصل والمشاركة أو سلبية كالكرهية والانفصال والإعاقة .

### ١-٢-١- أ - الأنماط الفعلية الإيجابية ،

وتشكل هذه الأنماط الفعلية الإيجابية محوراً بارزاً في التحفيز الروائي ، ذلك أن أفعال الشخصية تكون حافزاً للرغبة أو التواصل أو المشاركة ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات العربية نقف عند بعضها على سبيل التمثيل :

#### (أ) الرغبة ،

يتمثل تحفيز الرغبة في رواية " الغرفة الأخرى " في الممارسات الفعلية التي تمارسها بعض الشخصيات ومنها :

١- رغبة الرجل المنتظر في الساحة العريضة اخالية والذي عُرف فيما بعد باسم " عزام أبو الهور " في التقرب من الراوي الذي أطلقت عليه أسماء عديدة منها : الدكتور نمر علوان ، أو عادل الطبيبي ، أو فارس الصقار . ويرغب هذا الرجل في الحوار مع الراوي أو على الأقل أن يستجيب له في محاولة التقرب منه ، يقول الراوي : " لم ييأس الرجل من محاولة التقرب مني ، أخرج علبة سجائر ، وقدم لي سيجارة ، ولكنني هزئت رأسي بالرفض دون أن أقول شيئاً " . ص ٨ .

والرغبة في الحالة الأولى كانت قسرية ومفروضة على " عزام أبو الهور " ، وفي المرة الثانية برغم أن اللقاء كان مفروضاً عليه إلا أن رغبته في أن يبيت له آلامه وتناقضات الواقع الذي يعيشه كانت بمحض إرادته .

٢- رغبة عفراء في أن يستقل الراوي الدكتور نمر علوان معها سيارتها عندما كان منتظراً في الساحة الواسعة وهو أيضاً رغب مصاحبته وبرغم أنه توجس منها خيفة لأنها ذكرته بفتاة كانت تستقل الشاحنة وتكشف عن ساقها ، وبرغم أنها هي نفس الفتاة ،

وأنها طلبت منه النزول من سيارتها إن أراد ذلك ، نقول على الرغم من ذلك إلا أنه كان هو الآخر لديه الرغبة في أن يواصل معها طريقها التي تقصده ، ورفض النزول يقول : " كبحث السيارة بشيء من الشدة ، وأوقفتها ، والتفتت إليّ بكثير من التحدي ، استطعت أن أتبينه حتى في ظلمة السيارة ، كانت أضواء الطريق تلقي شيئا من النور الخافت على وجهها ورأيت نقطتين تتألقان في عينيها وسط بحيرتين من السواد ، لم أكن قد غضبت ، كما زعمت غير أن الذي أغضبني كان توقفها المفاجئ على ذلك النحو . . . لعن الله الشيطان هذه امرأة جميلة أتتني من حيث لا أدري . كيف أغادرها بهذه السهولة . . . وقلت لا أريد النزول " . ص ١٦ .

فالفاتة لديها الرغبة في البداية أن يركب السيارة معها لأنها مضطرة لذلك ، وهذا الفعل أحد مهامها الرئيسية - وعندما تمكنت من مشاعره ، أرادت أن تختبره في النزول ، ولكن الرغبة في المواصله معها كانت قد تمكنت منه ، فيرغب في المواصله معها برغم أنه لا يدري وجهتها .

وتظل عفراء حتى نهاية الرواية راغبة في ملاحقة الراوي ولكن هذه الرغبة هي رغبة اضطرارية فرضتها عليها طبيعة عملها في هذه المؤسسة التي تحاصر من بداخلها وتفقدهم حريتهم .

لذلك نجدها تتنكر له في صورة فتاة أخرى ، وتوهمه بأنها راغبة في معانقته ، وتفلح في ذلك وتتشكل لديه الرغبة أيضا في معانقتها يقول : " وأخرج من وراء السوتيان - ولو بشيء من الصعوبة - نهدين نافرين نضرين يملأ كل منهما يدي بعريدته وعنفوانه . وهويت بغمي عليهما ، على وليمة الشهوة التي ضج الجسد بها بعد ذلك السأم ، وتلك الحيرة وذلك القلق " . ص ٢٥ . ورغبة عفراء أيضا في أن يلقي محاضرة في القاعة للجمهور ، وتنجح في ذلك . بل تنجح أيضا في التنكر في صورة محبوبته سعاد وبعد أن تفلح في إقناعه بأنها سعاد ويبشها عواطفه وآماله وأشجانه يكتشف أنها عفراء ، وقد لجأت لذلك لرغبتها في فرض ما تريده عليه دون رفض أو تمرد .

وهكذا تستمر عفراء حتى نهاية الرواية في استخدام حافز الرغبة للوقية بالراوي في الأسر والحصار وجعله ياتمر بأمرها ولا يستطيع الفكك منها طوال الرواية .

٣- رغبة الرجال والنساء الجالسين على مدرج السلم داخل السجن في الخروج من هذا الحصار الأبدي ، بعد أن أنهكهم الزمن الطويل في هذا المكان على أمل الخلاص دون جدوى ، وتظل هذه الرغبة تراودهم طوال هذه السنين دون فائدة . يقول : "على الدرجات التالية قعد رجال ونساء على امتداد السلم نزولا ، وعلى كل درجة صف متراس منهم . توقفت لحظة لأتبين الوضع ، كان السلم هذه المرة ينحدر إلى مسافة بعيدة إلى أن يغيب في الظلام ، كما في قعر بئر سحيقة الغور ، وقد اكتظ بالبشر ، وانكفاً بعضهم على بعض ، ورغم العتمة المتزايدة استطعت أن أرى أنهم جميعا متعبون ، منهكون ، صامتون إلا من بعض السعال والنحنة هنا وهناك . ولقد كانوا في ذلك الوضع منذ زمن طويل . . . . هذا الدرج خاص بالمحكومين " ص ٧٢-٧٣ . وهكذا نجد أن جلوس المحكومين في هذا الموضع طوال سنين عديدة يجسد رغبتهم في الخروج من الحصار الأبدي الذي يقيد حريتهم .

\* \* \*

II- وفي رواية " صياد اليمام " يتضح تحفيز الرغبة في العديد من المواضع منها :

١- رغبة الابن في الانتقال إلى الإسكندرية والعيش هناك ، حيث سيتوفر لهم " سكن المصلحة " ، بعيداً عن القطارات العابرة فلن يتفرج عليهم أحد ، ولن تثير عجلات القطار غباراً تنثره فوقهم ، ويظل الابن يحلم بالإسكندرية لأن المدرس ذكر لهم أن الاسكندرية مدينة جميلة .

٢- اعتراف قمر لصياد اليمام بأنها تحبه تقول له : " أحبك صياد اليمام . هل تعرف ؟ " ص ١٧ . ويستمر الحوار الطويل بينهما ، وتتعدد اللقاءات معها عندما يلتقي بها كل صباح وهي تعد الشاي والقهوة لعمال السكة الحديد والجنود الذين يتغيرون يوما بعد يوم .

٣- رغبة صياد اليمام في النوم على صدر قمر السمراء ، ويظل يسأل عنها حتى بعد اختفائها ، وعلى الرغم من حبه لها إلا أن قسوة الأيام وشظف العيش يؤرقه في كل حين يقول الراوي : " لكنه يود لو نام فوقه ، لو ارتاح . آه . الراحة على صدر امرأة خصبة . لكن كيف رهي بلا أصل أو فرع . الحنان الذي ضاع . القسوة المعلقة فوق رأسه ، تلهيه بسوطها الناري " . ص ١٨ .

٤- رغبة الشرطي في الزواج من " قمر السمراء " صاحبة كشك الشاي ، ويتضح هذا من خلال الحوار بين العجوز وصياد اليمام حيث يقول العجوز عن الشرطي موسى : " يريد أن يتزوج من قمر . كثيراً ما عاد إلى المنطقة بالليل ليحدثها في ذلك ، في كل مرة ترفض فيجلس ويبكي أمام الكشك " . ص ٦٨ . وفي موضع آخر يصرح صياد اليمام لهند جامعة الحبوب بأن الشرطي يريد الزواج من قمر . وهذا الزواج يشكل حافز الرغبة . بل إن معظم الشخصيات في الرواية تتوق لهند السمراء خاصة الشرطي موسى وصياد اليمام " علي " .

٥- رغبة " طلبة العجوز " في الزواج من أم هند ، وتتضح هذه الرغبة من خلال الحوار بين صياد اليمام وهند حيث تصرح له بقولها " يريد أن يتزوج أُمي " . ص ٨٠ . وتقصد بذلك " طلبة العجوز " .

٦- رغبة الفتاة هند جامعة الحبوب في الزواج من " علي " صياد اليمام يقول الراوي : " تعلقت بكتفه كقطعة ، كانت صادقة حتى أنه سمع دقات قلبها وهي تقول :

- أريد أن أتزوجك " . ص ٨٠ . وتعيش هند طوال الرواية حالة من الضياع منذ كانت طفلة تذهب مع والدتها إلى كشك قمر ، وحتى بعد اختفائه منذ سنوات عديدة ، لكنها لم تفقد الأمل في عودته .

٧- رغبة العجوز في احتواء هند ، فقد التقت به كثيراً ، ودارت بينهما حوارات عديدة ، حيث كان يقوم بعملية الصيد في جانب رصيف الأشجار وكانت هي تقوم بجمع الحبوب في رصيف الحبوب وكان يرغب في احتوائها يقول الراوي : " هذه المرة لم يرتبك . اقترب منها ، أرادت أن تتراجع . لم يحدث أن كان قويا من قبل ، إنه يهاوها بحق . لكنه اليوم لم يتلعثم أو يرتعش ، اقترب عله يعود هاوياً " . ص ٧٩

وهكذا نجد أن عنصر الرغبة يشكل تحفيزاً فعلياً إيجابياً للشخصية عند إبراهيم عبدالمجيد .

. . . . .

III- وبشكل تحفيز الرغبة ملمحاً أيضاً في رواية " المستنقعات الضوئية " : ويتمثل في شخصية حميدة الذي يحلم بالحرية طوال حياته ، لكن حصار الواقع والسجن والعزلة حال دون تحقيق هذا الحلم . وكذلك رغبة الفتاة القتيلة في مواصلة حياتها لكن أخوها حالا دون ذلك وقتلاها . ورغبة المدير الشاعر في تحقيق حلم الآخرين بالحرية والخروج من السجن ، لكن السلطة في الواقع المعيش نقلته إلى مكان آخر لأنه في نظرهم لا يتسم بالشدة أو العنف مع المجرمين .

ورغبة السجانين عيسى وعويس في ممارسة حياتهما بحرية لكنهما لا يستطيعان الخروج إلا بأمر وموافقة مدير السجن ، وهذا ما جعل حميدة في أكثر من موضع يقول " ما الفرق بين سجين وسجان ماداماً يعيشان ضمن سور واحد ؟ لعل الفرق يكمن في أنك تعيش في السجن وهو يعيش من السجن " . ص ١٠ .

## (ب) التواصل :

I - بشكل التواصل أيضاً حافز من حوافز الأنماط الفعلية الإيجابية للشخصية ضمن أنماط التحفيز السياقي للرواية . ويتمثل التواصل في رواية " الغرف الأخرى " في أفعال بعض الشخصيات ومنها :

١- شخصية هيفاء الساعي التي جاءت من جانب القاعة إلى المنصة وقامت بدور المدافع عن الراوي ، حتى يستجيب لها ويقبل ادعاءاتها ، يقول : « تقول بنبرات قوية نعم ، نعم ، كلهم براوغون ، باستثناء خطيبنا هذا المساء ، أسألوني أنا ؟ فأنا أعرفه منذ زمن بعيد ( تعرفني !! لم أكن قد رأيتها من قبل في حياتي ) واستمرت دون أن يقطعها أحد . أما أنه هو الدكتور نمر عويان فأمر مؤكد مئة بالمئة أتذكر يا دكتور ،



انظر إليّ جيداً أنا هيفاء ؟ - هيفاء الساعي ، ولكنك تنكر هويتك لأنك نسبتها .  
أو وهو الأصح لأنك هجرتها عن عمد ، عن سبق إصرار منذ أن تركتني ، حتى  
نسيتها بالفعل ، فالقضية أيها السادة ليست قضية مراوغة ، إنها قضية أشد مدعاة  
للأسف ، قضية أدعى للثناء . قضية ضياع إنساني كان الأجدر بنمر علوان أن  
يتغلب عليه ، أن يقهره . . . خطيبنا هذا ضحية ، وأنا لا أقول ذلك لتشفقوا عليه ،  
فهو لا يستحق الشفقة ، غير أن الحقائق يجب أن نعترف بأنها حقائق . هذا الرجل  
الضحية ما عاد مسئولاً عن أي شيء بقوله أو أي شيء بفعله " . ص ٣٢ .

ويتضح لنا من خلال هذا النص أن هيفاء الساعي تتظاهر أمام الجمهور بأنها  
تتواصل مع الدكتور نمر علوان ، غير أنها في حقيقة الأمر هي تتآمر عليه مثلما  
يتآمر الآخرون ، ومثلما تتآمر عفراء ، لكنها تريد أن تظهر له بأنها متعاطفة معه  
ومع قضيته فهي رمز للتواصل والإعاقاة في آن واحد . وهذا يعكس التناقض القائم  
في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون .

كما إن إدعاءات هيفاء أمام الجمهور بأنها تعرف الراوي وتدافع عن قضيته هو  
نوع من التواصل ، ولكن رفض الراوي لهذه الإدعاءات وكشفها أمام الحضور هو نوع  
من الانفصال . فهو يريد أن ينفصل عن أقوالها لينال حريته في التعبير عن اسمه  
الحقيقي ، بينما هي تريد أن تتواصل معه لتوقعه في حبائلها وتجعله أسير الغرف  
الأخرى . وتظل هيفاء الساعي طوال الرواية تسعى للتواصل مع الراوي بينما الراوي  
لا يحرص على ذلك . لما يعرفه عنها من دهاء ومكر وتآمر .

٢- شخصية عفراء ، فقد حرصت من بداية الرواية إلى نهايتها على التواصل مع الراوي  
عندما استطاعت أن تجذبه ليستقل معها السيارة ، وكذلك في داخل المؤسسة المعزولة  
عندما حاولت أن تلتحق به في إحدى الغرف ، وفي القاعة المكتظة بالجمهور وأجلسته  
بجوارها على المنصة ، وكذلك في غرفة العشاء .

على أنها كانت تسعى للتواصل مع الراوي بغية الوقيعه به مثلما كانت تفعل  
هيفاء الساعي ، وتواصل الراوي مع عفراء تواصل اضطراري لأنه لا يستطيع الفكاك  
من أسرها ، لذلك حاول الراوي الدكتور نمر علوان الإستجابة لأفعالها حتى يستطيع

التخلص من قيودها التي فرضتها عليه داخل الغرف اللامتناهية طوال الرواية .

٣- الرجل صاحب الازرار النحاسية " عليوي " ، فقد رحب بالراوي عندما دخل مكتبه وحاول التواصل معه والترحيب به كلما رآه ، غير أنه ترحيب مشوب باخذر وعدم الاخلاص مثل ترحيب عفراء وهيفاء الساعي . وعندما وجدته في الغرفة ملقى على الأرض تظاهر بالأسى . يقول الراوي : " سمعت قفل الباب يتحرك وشعرت أن وراءه أحدا يدفعه بما يشبه الحذر ولكنه يصطدم بي ، إذ كنت مستلقيا لصقه فتزحزحت على الأرض مبتعداً عنه ، إلى أن انفتح .  
- ها أنت هنا ! على الأرض ؟ لماذا يا دكتور تنام على الأرض ؟ تأخرنا عليك .  
أسف - أسف .

انحنى فوقى صاحب الازرار الذهبية ، وناولني يده ليعينني على النهوض ، فقلت له بصوت ضعيف أكاد لا أسمعه حتى أنا : اتركني وشأني ، اتركني . . . . لا غير معقول ، هات يدك يا دكتور . لعلك وقعت . هل تأذيت ؟  
انهضني وجعل ينفذ الغبار بعناية عن الصدر والكتفين من سترتي " .  
ص ٤٨ - ٤٩ .

ومن ثم يتضح أن التواصل الاضطراري - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - جاء من طرف صاحب الازرار الذهبية لأنه منوط به هذا الدور ولا بد من تنفيذه .  
أما الراوي فعلى الرغم من أنه يرفض التواصل مع هذا الرجل إلا أنه مضطر هو الآخر لأن يستجيب له بعد أن أصيب بالإحباط والاكتئاب والضيق مما يحدث في هذا الحصار الأبدي .

٤- شخصية غزام أبو الهور : حاول التواصل في بعض مشاهد الرواية مع الراوي عندما اجتمعاً معاً في غرفة واحدة وحاول أن ييشه شكواه وآلامه وأحزانه ، لكن الراوي كان يسخر منه حيناً ويتعاطف معه في الحين الآخر ، إذ كان يدرك أنه مغلوب على أمره يقول الراوي : " مسكين أبو الهور ، لعله هو أيضاً غريب في هذه المؤسسة ، ولا يعرف أسرارها ؟ " . ص ٦١ .

على أن التواصل هنا أيضا كان مفروضاً على عزام أبو الهور ويبدو أنه كان يعاني نفسياً نتيجة حالة التناقض التي فرضت عليه ، لأنه لم يتحمل الاضطهاد داخل المؤسسة ، بينما نجد الراوي لا يرغب في هذا التواصل القائم على التملق والتفاني والتآمر . لذلك يقول الراوي مصوراً الحالة التي وصل إليها عزام أبو الهور ورفضه لهذا التواصل : " وتعرض إلى أن وقع في حضني ، دفعته جانباً ، واستقر قربي على الكتبة ، وهو يلهث ويتأفف ، ومع أنه كاد يلتصق بي شعرت أن بيننا بعداً سحيقاً لا أريد له أن يختصر ، خشيت أن يلمسني وقد عاد إلى هدوء من نزع ما أردت له أن يطول مؤملاً أن أسترد به القدرة على تحمل ما أنا فيه دون أن أفقد القدرة على التفكير قمتت ساخراً " السجان والسجين " ثم رفعت صوتي : من الذي قال بشركك التعس فراشا مع أغرب الناس طباعاً " . ص ٥٨ .

ويبدو أن الراوي كان يتواصل مع " عزام أبو الهور " داخلياً فقد كان يرثي لحاله بينه وبين نفسه ، وكان يدرك أنه مغلوب على أمره ، لذلك حدث نفسه عندما عجز عن قراءة الأوراق التي كانت بحوزة عزام أبو الهور " يقول : " مسكين أبو الهور ! لعله هو أيضا غريب في هذه المؤسسة ولا يعرف أسرارها " . ص ٦١ . وهكذا نجد أن تواصل الراوي مع " عزام أبو الهور " كان تواصلًا أملتته طبيعة الواقع المعيش ، فقد أغلق باب الغرفة الزرقاء عليهما ، ولا يملك أحدهما مسلكاً للخروج . وعلى الرغم من أن هذا التواصل لا يختلف كثيراً عن تواصل الراوي مع هيفاء وعفراء . إلا أن الراوي يبدو أنه كان يشفق على " عزام أبو الهور " عندما يختلي بنفسه .

٥- تواصل الطبيب راسم عزت مع الراوي الدكتور نمر علوان فقد ظل يهمس إليه ببعض الفقرات التي قرأها من كتابه برغم أن الراوي ينكر نسبة هذا الكتاب إليه ، ويحاول الطبيب أن يتقرب من الدكتور نمر علوان فيقول له : " لا تتواضع يا سيدي وقد قرأت المناقشة التي جرت بينك وبين بعض تلاميذك ، إذ قلت فيما أذكر : " ليس الإنسان جزيرة مستقلة بذاتها ، نعم ، ولكن أي برزخ ضيق يصل بينه وبين الآخرين ، وعبر أي بحر هائج يقوم هذا البرزخ ؟ " ص ٦٥ .

ويستمر الحوار الفلسفي بينهما حول علاقة الأنا بالآخر ، ويسرد الطبيب مقطوعات من كتاب " المعلوم والمجهول " المنسوب للدكتور نمر علوان ، وبعد ما يضيق الراوي ذرعاً بالاستشهادات المنسوبة إليه من قبل الطبيب يطلب منه المساعدة في إخراجه من هذه الغرفة يقول : " إذن حفظك الله ، اخرجني من هنا ؟ تجعلني أسير كرمك إلى الأبد .

- هذا ما أقل ما بإمكانني أن أفعله من أجلك ، تفضل معي " . ص ٦٨ .  
وهكذا نجد الطبيب راسم عزت يمثل عنصراً آخر من عناصر التواصل ، غير أن الراوي حاول أن يتواصل معه بغية مساعدته له في إخراجه من المكان الذي وصل إليه وهو عيادة الطبيب لكنه لا يعرف كيفية الخروج منها .

٦- تواصل السيدات الثلاث الجالسات عند منعطف الدهليز الأعلى مع الراوي الدكتور نمر علوان ، ومساعدتهن له في الوصول إلى ممر الخروج ، إذ عندما سألهن عن طريق الخروج من الدهليز اللانهائي أرشدته الفتاة الوسطى إلى الممر همساً لأنها لا تستطيع المجاهرة يقول : " ثم مدت ذراعها العارية من التلايف السوداء ، وأشارت بأصبعها باتجاه عمق الدهليز ، وهست هناك " . ص ٧٢ .  
وهكذا يتواصلن معه همساً خوفاً من الحصار الذي يحيطهن من كل صوب .

٧- تواصل رئيس المائدة والحضور مع الراوي عندما أظهروا الترحيب والحفاوة به ، غير أنه كان يدرك أن هذا التواصل هو جزء من مؤامرتهم ودهانهم ، ولم يملك غير مسايرتهم في هذا التواصل المزعوم يقول لنفسه : " أعرف واحداً منهم ، هؤلاء الذين قلقوا عليّ وكانوا في انتظاري ولكنني كنت قد بلغت حداً من التصميم بيني وبين نفسي على الماضي في أمري معهم " . ص ٨٢ . ويستمر رئيس المائدة بعد ذلك في إلقاء كلمة ترحيب بالراوي ، ويعدها ببادل الراوي بكلمة أخرى .

وهكذا نجد أن التواصل يشكل تحفيزاً في سياق الأحداث الروائية ، إذ أن كل تواصل يؤدي إلى تشكيل حدث تنابعي في الرواية . ويتضح لنا في سياق تحفيز تواصل الشخصية أن بعض الشخصيات حاولت التواصل مع الراوي سراً أي عن طريق الهمس له في كثير من الأحيان ومثال ذلك شخصيات : عزام أبو الهور ، وراسم عزت ،

والنساء الثلاث ، والرجال المحكومون والمنتظرون للخروج الذي لم يأت بعد .  
وبإيعاض الآخر كان يتواصل مع الراوي سراً وجهراً عن طريق إدعاء النصيحة  
للاوي ، برغم ما تحمله هذه النصيحة من دهاء وتآمر مثل شخصيات : عفراء ،  
هيفاء ، عليوي .

. . . . .

## II - ونجد تحفيز التواصل في رواية " الصياد واليمام " في العديد من المواضع منها :

- ١- تواصل " قمر السمراء " مع صياد اليمام عندما تقول له كنت أنا أيضا أنظر إليك  
لكنك لا ترى . فضلاً عن تواصلها مع جميع العمال والجنود الذين يعملون في السكة  
الحديد . يقول " في وسط هذا المربع يجلس عند كشك الشاي تقدم له قمر السمراء  
الشاي الذي يحبه ، يكون قد اصطاد بعضا من اليمام ، كثيراً ما اشترت منه يمامة أو  
إثنين " . ص ١٦ .
- ٢- تواصل الشرطي مع صياد اليمام من خلال الالتقاء به والحوار معه ، والكشف عن  
الأسرار التي لا يعرفها صياد اليمام خاصة رقم القطار الذي دهم ابنه .
- ٣- تواصل زميل صياد اليمام معه ويدعي " مرعي أبو الذهب " ، فقد عرف الصياد  
طريقة الصيد ودربه عليه وظل بعد اختفائه يتواصل مع الصياد بالرسائل إلى أن  
انقطعت رسائله يقول له في إحدى رسائله « إنني أصطاد في منطقة غريبة ، يمامها  
عجيب . وإذا استطعت أن تهجر الصيد عندك فالحق بي » . ص ٤٥ .
- ٤- تواصل العجوز مع الصياد ومحاولة الالتقاء به وكشف له جوانب عديدة كانت خافية  
عنه يقول له العجوز : " أراك هنا كل يوم وتعتيت أن أجلس معك " . ص ٥١ .
- ٥- تواصل رواد البار وهم كمال وسلامة ومصطفى مع الراوي ومحاولة مساعدتهم له في  
الكشف عن صديقه الغائب " مرعي أبو الذهب " برغم أنهم لم يفلحوا في العثور  
عليه .

ومثل هذه الشخصيات تشكل تحفيز التواصل مع بعضها البعض . وهذا  
التواصل يعد تحفيزاً فعلياً للشخصية .

. . . . .

III- أما التواصل في رواية " المستنقعات الضوئية " فيستضح في عدة شخصيات في الرواية منها شخصية الزوجة قبل أن يلتقى بزوجها في السجن وظلت تتواصل معه حاملة لواء الكلمة الواعية المستنيرة مؤمنة بقضيته الفكرية ودوره السياسي ، وظلت متواصلة معه حتى العام الأول في السجن عندما كان يرى فيها صوته المتمد والفاعل خارج أسوار السجن يقول الراوي على لسان زوجته : " سأرشح لانتخابات النقابة نيابة عنك ، أحسست بأنني أمتلكها أكثر من أي وقت مضى ، ولولا وجود الحاجز بيننا لأخذتها إلى صدي ، هي في الخارج من أجلي تناضل ، وأنا ساعدني عيسى ، جاني بالورق والقلم ، وكتبت أول مقال ، ولكيلا أمتنع عن الكتابة طلبت منها أن تنشر المقال بتوقيع مستعار ( جاسم صالح ) مع الأيام أصبحت الكتابة بالنسبة لي مشاركة في الحرية التي في الخارج متمثلة في زوجتي ونضالها هناك ، كان الدافع الذي أمتلكه أكثر من أي دافع مضى " . ص ٤٩ ويقول في موضع آخر " كانت بالنسبة لي هي الوجود والحرية التي في الخارج والآن ما جدوى الوجود والحرية " . ص ٥٨ .

وهنا يتضح أن الزوجة كانت متواصلة مع زوجها حميدة حتى العام الثاني له في السجن . وكذلك مرحلة الخطوبة ، وفي العام الثالث قررت الانفصال وطلب الطلاق منه .

ونجد التواصل أيضاً بين حميدة وكل من عيسى السجان وعويس رئيس السجائين فقد كانا يشعران بالاشفاق عليه والتعاطف معه ، حتى أنه عندما أهان رئيس السجائين وشكاه للمدير شعر بعدها بالندم وحاول أن يتقرب من حميدة ويتودد إليه حتى يصفح عنه . وكان عيسى يشفق عليه في كثير من المواضع ، خاصة عندما يراه يشق على نفسه في حمل المعول والاحتناء لفترات طويلة ، كان يقول له " - يا حميدة ! حرام عليك تتعب نفسك " . ص ١١ .

### (ج) المشاركة .

I- تشكل المشاركة ملمحاً بارزاً من ملامح التحفيز الإيجابي للشخصية . وفي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز المشاركة في مشاهد روائية عديدة منها :

١- مشاركة الراوي للفتاة " عفراء " التي أقنعتة بركوب السيارة معها ، وحاولت استمالته نحوها حتى-تنفذ مخططها تجاهه . وكذلك مشاركتها له في المحاضرة التي ألقاها في القاعة ، حيث تدخل في مشاجرة مع هيفاء الساعى لأجل اقناع الراوي أن أسمه عادل الطبيبي بدلاً من نمر علوان .

وعلى الرغم من أن عنصر المشاركة يحاول إظهار عفراء بمثابة الفتاة المتعاطفة مع الراوي غير أنها مشاركة سلبية - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - حيث توهمه بتقمص اسم لا يمت بصلة لاسمه الحقيقي .

٢- مشاركة صاحب الأزرار الذهبية " عليوي " للراوي في المكتب ومساعدته له في الخروج من الغرف المغلقة ، يقول الراوي : " صممت على الخروج ، مهما كلفني الأمر ، فتحت الباب وخرجت إلى الرواق ، واتجهت فيه نحو الباب الذي إلى اليمين ، والذي كنت وجدته قبل مدة مقفلاً ، عازماً على كسره إذا اقتضى الأمر ، أدت المقبض فوجدته يستجيب هذه المرة وينفتح ففرحت ، ولكنني جويت بالرجل الأضلع ذي الأزرار الذهبية وهو يسرع نحوي لاهثاً ويقول : " الحمد لله وجدتك ، لم أكن أعرف في أية غرفة أنت ، ولو أنني كنت واثقاً من أنك في إحدى غرف هذا الجناح ولذا فإتني فتحت أقفال الأبواب في الأروقة كلها " . ص ٤٣ .

وهنا نجد أن مشاركة صاحب الأزرار النحاسية تعبّر عن الشيثين المتناقضين في آن واحد ، فهي مشاركة في ظاهرها إيجابية لأنه ساعد الراوي في الخروج من الغرف الأخرى ، غير أن باطنها يعبر أيضاً عن تأمر هذا الرجل على الراوي بغية تحقيق مآربهم وجعله محاصراً داخل الغرف المغلقة .

٣- مشاركة الراوي " نمر علوان " أو " عادل الطبيبي " للطبيب الوسيم راسم عزت الجالس في العيادة أحزان الإنسانية وما تعانیه من قهر وحصار وانكسار .

٤- مشاركة الراوي للرجال والنساء المحكومين والمنتظرين لحظات الخروج دون أن تنفتح الأبواب المغلقة أمامهم ويفضل الجلوس مع هؤلاء المحكومين غير أنه لم يستطع الانتظار معهم لأن عليوي قد حضر إليه واصطحبه معه يقول الراوي : " في ظروف

أخرى كنت أسأل واستفسر ، غير أنني في ذلك الوضع لم أشعر إلا بضرورة إيجاد منفذ إلى قضاة ما ، وليكن ما يكون . عاد إلى الاحساس الفظيع بالاختناق والهواء فاسد بالأنفاس . ولكن إنسانيتي كابتت بي وقلت :

- سأجلس معكم

وإذا الرجل الآخر وهذه المرة يرفع رأسه باتجاهي ويقول :

- ما الفائدة ؟

- تضامنا معكم " . ص ٧٤ .

وهكذا نجد أن عنصر المشاركة يمثل تحفيزاً بارزاً على مستوى الشخصية . إذ أن هذه المشاركة في الأحداث الروائية تعد تحفيزاً لأفعال أخرى تقوم بها الشخصيات ، فحافز توجه الراوي إلى مدرج الخروج كان تحفيزاً لمشاركته لهم . وتحفيز مشاركته لهم كان حافزاً لغضب عليوي من هذا التضامن واصطحابه معه بعيداً عنهم . لأنه سيفسد عليهم هؤلاء المحكومين عندما يبصرهم بواقعهم وعليوي والسلطيون داخل الغرف لا يريدون مثل هذه الأفعال التضامنية أن تستشري بين المحكومين .

II- ويتضح تحفيز المشاركة أيضاً في رواية " الصياد واليمام في مواضع عديدة منها :

١- مشاركة الزوجة زوجها في آلامه وآماله فقد تحملت زوجة الصياد العيش معه في كل الأماكن التي انتقل إليها والتي استقرت به في أطراف الاسكندرية في نهاية المطاف ، وظلت مشقة عليه من الصيد أثناء مرضه والسعال الذي ألم به .

٢- مشاركة الشرطي لصياد اليمام في أحاديثه اليومية واللقاءات التي تتم بينهما ، وكذلك مشاركة صديقه مرعي أبو الذهب له أيضاً في الممارسات التي يقوم بها خاصة طقوس الصيد .

٣- مشاركة العجوز للصياد في مشكلة الثعبان ، وفي الأحاديث المتبادلة بينهما دائماً وفي الحكايات التي ظل العجوز يسردها له بلا توقف كل يوم .

III- أما حافز المشاركة للشخصية في رواية " المستنقعات الضوئية " فقد تمثل أيضاً في مشاركة الزوجة لزوجها حميدة في بادئ الأمر في الانتخابات والمقالات السياسية



وبعد سجنه انفصلت عنه . كما قتل في مشاركة مدير السجن الشاعر - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - لحميدة في الخروج من السجن بطريقة غير مشروعة وقضاء ليلة مع بعضهما في السينما ، وهكذا نجد أن عنصر المشاركة كان محفوفاً بالمخاطر نتيجة الواقع المهترئ الذي لا يتيح حرية التعبير للذات الإنسانية خاصة الذات الفاعلة .

\* \* \*

## ١-٢-١- ب الأنماط الفعلية السلبية ،

يعني بالأنماط الفعلية السلبية الأفعال التي قارسها بعض الشخصيات الروائية وتشكل حافزاً للأحداث السلبية في النص الروائي كالكراهية ، والاتصال ، والإعاقة . ونجد هذه الأنماط في العديد من الروايات العربية ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر .

### أ - الكراهية ،

I - يشكل تحفيز الكراهية ملمحاً في رواية " الغرف الأخرى " ويتمثل في العديد من الأفعال التي تقوم بها بعض الشخصيات في الرواية ومنها :

١ - كراهية الراوي الدخول للبيت المعزول الذي يضج بالغرف المغلقة ، ويعاني الرجال والنساء والصغار والكبار فيه الحصار والقهر والضياع - لذلك عندما أوقفت عفراء سيارتها أمام هذا البيت المتاهة - لو جاز لنا استعمال هذا التعبير - وطلبت من الراوي النزول ليدخل هذا المكان رفض الراوي وحاول الهروب ولكنه لم يتمكن ، يقول : "وقفت السيارة على مقربة من البيت ، وقالت الفتاة بعد صمتها الطويل : " تفضل ، انزل " ، نزلنا كلاتا ، وإذا بي أرى شاحنة ضخمة تتقدم نحونا من الطريق المقابل . فصرخت - أجل ، صرخت كالمعتوه : " لا ! لا " ولكن الفتاة ، دونما اكتراث كثير ، قالت وكأنها تتعامل مع طفل مشاكس : " بلا صياح ، بلا صياح ، أرجوك ... صرخت

بها مرة أخرى : ماذا تريدون مني ؟ من أين أتت هذه الشاحنة " . ص ٢٠ - ٢١ .  
ويشعر الراوي بالاحباط لأن هذه الشاحنة التي رآها هي نفسها التي رأى فيها  
الرجال والنساء والشباب والشيوخ محشورين فيها ويننون أنينا مكتوما متوجعا ،  
وعندما حاول الهروب وتسلس صوب السيارة وجد أنها لم تترك المفتاح فيها وقد رآته  
وهو يتجه صوب السيارة ولما لم يجد المفتاح داخل السيارة ازداد سخطه وغضبه  
يقول : " صفقت الباب ساخطاً وعدت إلى مكاني ، بانتظار فراغ السجانة من مهمتها .  
وبعد أن دخلوا جميعا ، وانغلقت البوابة عليهم ، عادت إليّ وهي تهزول ، وأخرجت  
من حقيبتها اليدوية مفتاحاً فتحت به الباب الرئيسي الذي وقفت على عتبة وقالت :  
تفضل " . ص ٢٣ .

وهكذا يتضح إلى أي مدى كان الراوي يتطلع للهروب نتيجة كراهيته لهذا المكان  
ولهذه الفتاة التي سجنته في هذه المتاهة رغماً عنه . وتعددت مواقف عديدة في  
الرواية دلت على كراهية الراوي لأفعال هذه الفتاة " عفراء " مثلما تنكرت له في  
صورة محبوبته سعاد فحاول خنقها " . ص ٤٧ .

٢- كراهية الراوي للرجل صاحب الأزرار الذهبية " عليوي " ، خاصة عندما ذكر له أنه  
مطلوب في الغرفة الزرقاء ، وحينئذ سخر الراوي من تصرفات هذا الرجل يقول  
الراوي : " وأضفت وأنا أنهقه : " لا شك أن عندكم أيضا غرفة حمراء وأخرى خضراء ،  
بعد أن فرغنا من الغرفة السوداء . فقاطعتني بحق ظاهر : " كفى سخرية ، دكتور ،  
وتصرف كما يليق أرجوك وأخذ يسرع بالمشي وأنا مكروه على مصاحبته " . ص ٤٤ .  
وتتداعى الأفعال التي يمارسها الرجل صاحب الأزرار الذهبية في كثير من مشاهد  
الرواية وتكون حافزا لسخرية الراوي من هذا الرجل وكراهيته له ، لأن عليوي رمز  
للطبقة الطفيلية التي تقفز على جهود الآخرين دون وجه حق ، وهذا ما جعل الراوي  
تزداد كراهيته له ، وكلما هم بالخروج من اخصار يجد عليوي متربصا له يقول : " ولم  
يخطر ببالي أن عليوي سيكون له بالمرصاد حتى هناك ، أحسست بيد تربت على  
كتفي ، ولما التفت رأيت الهامة الصلعاء إياها تنحني فوقي ، إذ وقف عليوي خلفي  
على الدرجة التي تعلو درجتي ، وكالمراة في العباءة السوداء ، هو أيضا وضع

سبأته على شفّيته بشير إليّ بالسكوت ثم يهمس : اتبعني " . ص ٧٤ .  
وهكذا نجد طوال الرواية أن عليوي في كل أفعاله يمثل حافز الكراهية .

٣- كراهية الراوي لرئيس الحفل " عزام أبو الهور " وهو نفسه الرجل صاحب المعطف الذي التقى به الراوي في الساحة في بداية الرواية ، وكان يكرهه لأنه شخصية تتسم بالمرآغة والدهاء والمكر والتآمر يقول الراوي : " وأنا أنظر إلى رئيس الحفل ، وقد بدا لي لأول مرة أنني أعرفه ، أعرفه منذ زمان . أم أنني واهم بسبب وضعي المزعزع ؟ اليس هو - لعنة الله عليه " . ص ٥٠ - ٥١ .

وهنا يتضح مدى كراهية الراوي لأفعال " عزام أبو الهور " وعلى الرغم من أن عزام أبو الهور تلتقي أهدافه مع أهداف عليوي إلا أنه يكره عليوي لأنه يخشى أن يحتل مكانه في هذه المؤسسة المتأهة ويشعر عزام بالضيق من تصرفات عليوي لكنه لا يملك غير مسأيرته وفقاً ويريد ووفق مقتضى الحال .

\* \* \*

II- ويشكل تحفيز الكراهية ملمحاً بارزاً أيضاً في رواية " صياد اليمام " في مواضع عديدة منها :

١- كراهية الشبان الأربعة والمرأة للولد الذي حاول النظر إليهم وهم يحيطون بها ، لأنه كشف سقوطهم وضياعهم ، يقول الراوي : " ما كاد يقترب منهم حتى التفت إليه الشبان الأربعة بلا مبالة تشي باستغراب ، أراد أن يقول شيئاً لكن عيونهم صارت شرسة . سمع صوت المرأة من بين سيقانهم مشروخاً باكياً قالت " أمش يا ابن الكلب " ص ١٣ . وحافز الكراهية هنا يكشف عن مدى السقوط والعري الكامن في بنية المجتمع ، ومحاولة الكشف عنه تقابل بالسخط والكراهية .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل يتضح تحفيز الكراهية القائم على السقوط في مشهد آخر أيضاً عندما تقف فتاة عارية وتتلوى حول العمود وتقول للولد الذي ينظر إليها : " تعال يا ابن القبة ؟ أخذوا هدومي وتركوني ، وأنت ماذا ستأخذ؟ " ص ١٣ .

٢- كراهية الابن للعم لأنه ظل يعذب أمه بعد وفاة أبيه بحجة أن مساً من الجن قد أصابها . ويستمر في تعذيبها حتى يضره الابن بعصا غليظة فوق رأسه فيتخلص بذلك من قهر عمه واضطهاده يقول : " سقطت فوق رأس عمه فتبعثر في كل مكان دماً ومخاً وعظاماً مهشمة وخرج من صدره هم " . ص ٢٢ .

٣- كراهية موسى الشرطي لمهنة الشرطة لما فيها من متاعب وقهر واضطهاد وأنها مهنة لا معنى لها على حد تعبير الشرطي يقول الراوي معبراً عن الحوار بين الشرطي وصياد اليمام " ابتسم صياد اليمام وازداد الشرطي ضحكاً وقال :

- أرغب في الاستقالة

- لهذا السبب ؟

- إنها مهنة لا معنى لها . . . في منطقة كهذه واسعة مكشوفة لا يسرق أحد هل سمعت عن أحد سرق قطاراً أو جر عربة سكة حديد إلى المدينة . لماذا أجلس أنا إذن هنا ؟ " ص ٣٦ .

٤- كراهية زميل الصياد العمل في مزلقان السكة الحديد لأنها مهنة تبعث على الملل والضيق وإهدار العمر والوقت يقول زميل الصياد معبراً عن كراهيته لهذه المهنة : " قلت بملة ، المزلقان كان بعيداً عن المدينة وكنت أنتظر وحدي في كشك خشبي صغير ، في منطقة خالية من كل شيء ، إلا بضع أشجار متفرقة ومترية دائماً ، وبين القطار والقطار وقت طويل . كنت أفكر كثيراً وكنت أصاب بالضيق . . . قال أنا اكروه العمل لأن الوحدة وطول الوقت كانا يدفعانني للتفكير فيما مضى " . ص ٤٣ . ٤٥ .

وهذه الكراهية تعد تحفيزاً فعلياً للشخصية عن عدم رغبتها في هذه المهنة أو تلك الوظيفة لأنها لا تتوافق وتطلعات الذات .

٥- كراهية الصياد للشعابين ، ومطاردته لشعبان فترة طويلة من الوقت حتى استطاع التمكن منه وقتله بطلقات بندقيته ، لأنها بالنسبة له تمثل وأداً للحياة يقول : " لا يعرف أحداً يكره الشعابين مثله ، يكره شكلها المنساب بميوعة ، رؤوسها المبططة ، عيونها الصغيرة " . ص ٤٩ .

وهكذا تمثل كراهية الصياد للشعابين تحفيزاً على كراهيتها وتصبح الشخصية .

أي شخصية الصياد محفزة على الكراهية للشعابين لما تمثله من قتل وموت للأبرياء .

٦- كراهية العجوز لبلدة كفر الزيات رغم قربها من قريته وتعد هذه الكراهية تحفيزاً فعلياً لشخصية العجوز يقول : " قرر أن يحول الحديث لكن العجوز بادره قائلاً :

- إنها البلدة الوحيدة التي لم أعرفها رغم قرب قريتي منها وعملي في السكة الحديد ، ورغم ذلك أكرهها . . . كان لي أخ ناشز يقول عنها دائماً بلدة ميتة تقع على نصف الطريق بين القاهرة والاسكندرية ، فلا هي لحقت بالبحر ولا النيل ، حتى النيل يمر عليها مقطوع الذراع " . ص ٦٤ .

٧- كراهية زوجة العجوز للاسكندرية وزهدها في الدنيا والحياة خاصة بعد موت ابنهما الذي هوى الصيد يقول " هوى ابنه الصيد فجأة ومات ، عادت زوجته إلى القرية كرهت الاسكندرية ولم تر بحرها . زارها مرات قليلة لكنها صارت زاهدة في الكلام . بدت قد اعتزلت الدنيا والناس " . ص ٦٦ وهذه الكراهية تمثل أيضاً تحفيزاً فعلياً سلبياً للشخصية .

٨- كراهية قمر السمراء الزواج من موسى الشرطي برغم حبه لها وولعه بها . ذلك أن الشرطي كان يمثل بالنسبة لقمر شخصية مريبة لا يمكن الاطمئنان له لما يتصف به من مراوغة لأنه ذكر للصيد أنه لم يلتق بقمر بينما العجوز ذكر أنه يلتقي بها دوماً . يقول الراوي على لسان الصياد : " طلبت العجوز يقول إن قمر ترفض الزواج من موسى الشرطي " . ص ٨٠ . وكراهية قمر لممارسات الشرطي كان حافزاً لرفضها الزواج منه .

\* \* \* \*

III- ومجد حافز الكراهية للشخصية في رواية " المستنقعات الضوئية " متمثلاً في كراهية

حميدة لزوجته بعد أن انفصلت عنه وتزوجت أخلص صديق له ، وفي كراهية مدير السجن الجديد لحميدة ، لأنه يمثل صوت القهر السلطوي . يقول الراوي : " رئيس السجانين قال . المدير يقف . ينظر في عيني حميدة يقول بحقد واحتقار - أنت

حميدة ؟

- نعم سيدي
- إذن فأنت جاسم صالح الذي يكتب المقالات ؟
- نعم سيدي
- الغضب والحقد يتجسدان في صوت المدير يقول :
- اسمع أنت يا . . ما اسمك ؟
- حميدة يجيب ولكن بغضب
- قلت لكم اسمي حميدة
- أتصرخ بوجهي يا مجرم !!

المدير يتقدم من حميدة رافعا يده . رئيس السجائين - بقفزة سريعة - يعترض طريقه . المدير يقف والدهشة الغاضبة على وجهه . رئيس السجائين يقول بتوسل يكاد يكون باكيا - سيدي ، حميدة رجل مسالم . . طيب ، لا يؤذي حشرة " . ص ٧٨ . وهكذا نجد عتصر الكراهية يتجسد في شخصية المدير الجديد للسجن للشخصيات المثقفة والواعية ، ودور حميدة الذي لا يملك غير القلم يتضائل أمام دور المدير الذي يملك السلطة القهرية في الواقع الحياتي .

ونجد الكراهية أيضا مجسدة في كراهية الأخوين لسلوكيات أختيهما عندما قتلاها ظنا منهما أنها خرجت عن المألوف . وكذلك كراهية حميدة للسجن لأنه يمثل الحصار والعزلة .

## ب - الانفصال ،

I - يمثل الانفصال تحفيزاً سلبياً آخر من تحفيز الأنماط السلبية للشخصية ، ففي رواية "الغرف الأخرى" . تمثل حافز الانفصال في مواضع عديدة في الرواية منها :

- ١- محاولات الراوي " نمر علوان " أو " عادل الطيبي " الانفصال عن الفتاة عفراء في أكثر من موضع في الرواية ، لكنها كانت تلاحقه درما . يتضح ذلك في محاولته الانفصال عنها عندما وصلا أمام البيت المعزول أو لنقل السجن العتيق - مثلما أوضحنا سابقا - غير أن هذا الانفصال لا يتم لأن القوة السلطوية أجبرته على الدخول . غير أن

محاولة الانفصال كانت تتكرر دوماً من الراوي ، فقد كان في بعض الأحيان يحاول أن ينفصل عن هذا السجن العتيق ذات الغرف المغلقة لكن كاميرات وعيون البصائين كانت ترصد كل محاولاته . اتضح ذلك في محاولته مغادرة الغرفة الزرقاء ، وغرفة العيادة ، وغرفة القاعة ، وغرفة الرجل صاحب الازرار الذهبية ، وغرفة الطعام وفي النهاية جميع الغرف . ولا يفلح في الانفصال إلا عندما أذنوا له بذلك ، وكان انفصلاً جزئياً لأنه ظل مراقباً بعد ذلك في كل الأمكنة والمطارات المختلفة ، كذلك حاول الانفصال عن ادعاءات عفراء وهيفاء عندما حارلاً أن ينسب إليه اسمين غير اسمه الحقيقي ، ورغم رفضه لهذه الادعاءات إلا أنه لم يستطع الانفصال ، لأن ادعاءات السلطة كانت أقوى في فرض الرأي بالقوة ، لذلك يقول الراوي لهيفاء رافضاً ادعاءاتها " أثارتنى كلماتها ، ورقفتها ولهجتها وقاطعتها ساخطاً " ما هذا الكلام الدعي الكاذب؟ أولاً أنا لا أعرفك ، ولم أرك يوماً في حياتي . ثانياً أنا أرفض ما تزعمينه رفضاً باتاً ، أنا لست ضحية شيء أو أحد ، وأكاد أجزم أنك أرسلت إلى هذه القاعة لغرض مثبت ضد هذا الجمهور الكريم ، الذي يبدو أنه جاء حباً بنمر علوان أو احتراماً له ، حتى ولو جاء مكرهاً بشكل ما " . ص ٣٢ .

وتستمر محاولات الراوي في انفصاله ورفضه لأباطيل كل من بداخل هذا المكان مثل عليوي ، أو رئيس الحفل ، أو صاحب الازرار الذهبية لكنه لا يفلح لأن الانفصال عن كذب الواقع وتضليله لا يملكه الراوي فهو ملك للسلطة إن شامت منحتة إياه وإن شامت سلبته منه .

٢- انفصال عفراء عن رئيس الحفل بعد أن نهزته وطرده لأنه خالف أوامرها ، ولم يستطع أن يدير الحفل وفق إرادتها يقول الراوي : " قال رئيس الحفل لمرافقتي : " لم يكن هذا في الحسبان " فجابهته بقسوة قائلة : " مازلت غيباً وأحمق " بلغ الأهانة ، وقال بيؤس شديد : أعملت كل جهدي ، مؤملاً أنك سترضين عني هذه المرة . زجرته دون هوادة : " انصرف ! لا أريد أن أرى وجهك القبيح عد إلى جماعتك في الحظيرة ، ولا تفارقهم إلى أن تسمع مني فاهم ؟ ، وككلب مطرود بحشر ذيله بين القيد ، ذهب متعشراً في خطوه " . ص ٣٥ - ٣٦ .

وهنا يتضح الانفصال القهري حيث تطرد عفرأ رئيس الحفل وتنفصل عنه دون أن يملك حق الاعتراض أو الرفض لكنه ينفذ ما يؤمر به فقط .

ويلاحظ أن حافز الانفصال في هذه الرواية كثيراً ما يأتي قسرياً من قبل القوى السلطوية في داخل هذا السجن فالذات لا تملك حق التواصل أو الانفصال ، لأن لها دوراً محدداً لا بد أن تقوم به . فعندما أراد رئيس الحفل التواصل مع عفرأ لم يملك ذلك وأبت إلا أن تنفصل عنه وتطرده ، وعندما حاول الراوي الانفصال لم يملك ذلك . وهنا نلاحظ أن عنصر الانفصال يمثل ضياع الذات وعدميتها في الواقع المعيش .

٣- انفصال " عزام أبو الهور " عن الواقع بموته . فقد مثل حدث موته انفصلاً عن كل أقطاب الحياة ، بما فيها حياة السجن التي قضت عليه نتيجة التناقض الذي كان يشعر به بين ما هو كائن وما يجب أن يكون . يقول الراوي لهيفاء : " ستأخذيني الآن إلى عزام أبو الهور ، ما من شك لأنه الوحيدة الغائب الذي افتقدناه في الساعات الأخيرة . . لا تقول لها انتحر ؟ - كفى سخريه يا دكتور . مات . . مات بسكتة قلبية " . ص ١٢٠ .

. . . . .

II - ويتضح تحفيز الانفصال في رواية " الصياد واليمام " في مواضع عديدة منها :

١- اختفاء الأم بعد موت الأب وهروب الابن وظل الصياد حتى نهاية الرواية لا يعلم عن أمه شيئاً . وهذا الاختفاء يعد تحفيزاً انفصالياً لأن الأم انفصلت عن الابن عندما هرب بعد ضرب عمه وموت أبيه ، كما أن موت الأب يعد أيضاً تحفيزاً انفصالياً لأن الشخصية في هذه الحالة ينقطع السرد عنها بموتها .

٢- اختفاء الكشك وقمر السمراء بعد أن قضت عشرات السنين في الكشك تعد الشاي للعمال والجنود ، فقد اكتشف الصياد بعد أن مر على الرصيف أنه لم يجد قمر ولا الكشك يقول : " تذكر شيئاً اجتهد في تكبيره ولم يفلح ، وحين بدا أنه نسيه ، قفز إلى ذهنه في وقت لم يستعد له إنه لم ير كشك الشاي ولا قمر السمراء صاحبتة " .



ص ١٧ فالاختفاء هنا يمثل حافزاً انفصالياً أيضاً لأن الشخصية تنفصل عن السرد الحكائي ، ولا يعود لها دور في النسق الحكائي والأحداث بعد اختفائها .

٣- طرد العم لزوجه وأولاده بعد تحفيزاً انفصالياً لأن كلا منهما انفصل عن الآخر ، فالزوجة طردها زوجها إلى قرية أبيس بأقصى الشمال ، والعم عاد لبيته يقول : " صار عمه كثير الشجار مع زوجته ، يضرب أطفاله بقسوة ، ثم طرد الزوجة والأطفال ، وقال له أن يصحبهم إلى أهل زوجته في قرية أبيس بأقصى الشمال فأذعن ، لكنه أركبهم القطار وعاد من فورهم " . ص ١٩ .

٤- موت الطفل ابن صياد اليمام بعد أن دهمه القطار تحت عجلاته بينما الأب كان مشغولاً بمطاردة اليمامة لصيدها ، يقول الشرطي لصياد اليمام مذكراً إياه حادثة مقتل طفله : " لقد جرى ليحضر يمامة سقطت بين القضبان فدهمه قطار سريع . أنا رأيت ذلك ولم اتكلم " . ص ٣١ - ٣٢ . ويموت الطفل انفصلت ذاته عن سياق الحدث السردى وأصبح ذكره في السياق قائماً على التداخيات النفسية .

٥- اختفاء الشرطي والكشك الذي كان يجلس فيه ولم يعد الصياد يراها ، وهذا الاختفاء يعد تحفيزاً لانفصال الشخصية عن الواقع يقول : " وينتهي صف العربات فينظر ولا يرى الكشك الخرساني البعيد ولا الشرطي . لا يصدق ويقف " ص ٣٨ . ويتسائل الراوي في دهشة قائلاً : " ما معنى أن يختفي الشرطي وقمر والكشكين؟ " .

٦- موت أم زميله بعد تحفيزاً انفصالياً أيضاً ، فقد خرجت الأم للإدلاء بصوتها في الانتخابات التي تمت بعد الثورة واندلعت معركة بين مرشحي عائلتي الجعافرة والجهانوة أصيبت فيها الأم وظلت تنزف حتى ماتت ، وهذا الموت يعد انفصالياً تحفيزاً للشخصية .

٧- اختفاء زميله الذي علمه صيد اليمام والأماكن المختلفة بعد تحفيزاً انفصالياً أيضاً ، فقد اختفى زميله بعد رحلة طويلة قضياها معاً في الصيد ويتسائل الراوي قائلاً " كثيراً ما تسأل بعد أن اختفى فجأة ، لماذا حقا علمه الصيد وتركه وحده ؟ لماذا اختفى ولم يقل ؟ " ص ٤٥ . ويواصل صياد اليمام البحث عنه طوال الرواية لكن لا يعثر له على أثر وباختفائه شكل حافزاً تفصيلياً سلبياً للشخصية .

٨- موت ابن العجوز الذي التقى به الراوي ، وكان هذا الابن يهوى الصيد ، وكذلك اختفاء شقيق العجوز بعد أن اشترك في عدة حروب منها حرب القناة ، وفلسطين وبورسعيد ، وهذا الموت للشخصية بشكل تحفيزاً انفصالياً لها .

٩- اختفاء العجوز والشجرة والاكشاك الثلاثة بشكل تحفيزاً انفصالياً للعجوز أيضاً . لأن الاختفاء بعد انفصلاً عن متابعة الشخصية لسير الأحداث يقول : " اليوم اختفى العجوز والشجرة والاكشاك الثلاثة يسأل صياد اليمام نفسه والشعبان الحبيث لم يرتفع رأسه بعد ، يمكن أن يحدث هذا في ليلة واحدة . تختفي قمر والشرطي والعجوز والاكشاك الثلاثة جميعاً " . ص ٦٧ .

١٠- اختفاء رواد البار الثلاثة وهم ؛ كمال ومصطفى وسلامة لمدة عام ثم اختفواهم بعد ذلك نهائياً وظل الصياد يتردد على البار لكن أحداً لم يأت . وهذا الاختفاء يمثل انفصلاً لهذه الشخصيات عن سياق الأحداث .

وهكذا نجد أن تحفيز الانفصال في رواية صياد اليمام تمثل ؛ إما في اختفاء الشخصيات أو موتها . بل إن كل شخصية تلتقي بالصياد ويحدث بينهما وثام سرعان ما تختفي اختفاءً أبدياً . وهذا الاختفاء أو الموت يمثل تحفيزاً سلبياً للشخصية في هذه الرواية .

. . . . .

III- ويتضح حافز الانفصال في " المستنقعات الضوئية " في شخصيات الصديق والزوجة ، فقد انفصلت الزوجة عن زوجها حميدة عندما سجن ، وانفصل صديق حميدة عنه وتزوج زوجته .

وتعد شخصية الآخرين مصدر انفصال عن الحياة ، فقد كان قتلها لأختها بمثابة وأد للحياة التي كانت تتطلع إليها ، خاصة أنها كثيراً ما استعطفت المارة لكن أحداً لم ينقذها من هذين الوحشين الكاسرين .

تمثلت الإعاقة في مواضع عديدة في رواية " الغرفة الأخرى " ومنها :

١- غلق الأبواب يمثل مصدر إعاقة للحرية التي يتطلع إليها الرجال والنساء والشيوخ والشباب داخل السجن ، وعلى سبيل التمثيل نجد الراوي كلما أجلسوه في غرفة يحاول الخروج منها لا يستطيع لأنهم يغلّقون عليه كل غرفة يجلس فيها ، وحينئذ يصبح محاصراً ، حتى النوافذ لا يستطيع فتحها يقول الراوي على سبيل التمثيل في أحد مشاهد الرواية " ثم قصدت الباب وفتحت ، فوجدت أنه يفضي إلى رواق مسدود فيه بابان . ولما حاولت فتح أحدهما وجدته مقفلاً . فعدت أدراجي إلى الحجر حانقا ، وألقيت بنفسي في كرسي جلد ضخّم وأنا أتأفف . وأغمضت عيني مدة من الزمن متمنيا لو أنني بعد اغماضتي تلك أفتح عيني فأرى كل شيء قد تغير " . ص ٣٨ .

وكذلك النوافذ تمثل مصدر إعاقة حقيقية عن الرؤية لأنها في الحقيقة ليست نوافذ بل جدراناً كلما حاول الراوي فتحها لا يستطيع .

على أن الأبواب هنا ليست هي مصدر الإعاقة الحقيقية بل أن الأشخاص السلطويين داخل السجن هم الذين يمثلون هذه الإعاقة أمثال عفراء وهيفاء وعليوي ورئيس الحفل وصاحب الأزرار الذهبية ، لأنهم هم الذين يغلّقون الأبواب ويفتحونها وفق الأوامر الصادرة إليهم .

ومن ثم تمثل الإعاقة حافزاً لحصار الشخصية . أي أن الأوامر السلطوية هي حافز لغلّق الأبواب وغلّق الأبواب حافز للحصار .

٢- تمثل شخصيتا محمود حسن ، وسامي الإمام نموذجين لإعاقة الراوي عن مواصلة حديثه ليوضح الحقيقة للجمهور ، لأن توضيحه الحقيقة سيكشف مؤامراتهم وكذبهم ودهاءهم وهم لا يريدون ذلك . ومن ثم يقاطعون ولا يتركون له فرصة استكمال خطبته في الحفل يقول : " صاح محمود حسن من مكانه وهو مازال واقفاً على مقعد كرسيه : خطبنا براوغ أيها السادة : هكذا يتملصون من المسئولية ! كلهم براوغون؟ " . ص ٣١ .

ويؤكد سامي الإمام ما ذكره محمود حسن ويقاطعان الراوي وفق الدور المرسوم لهما ، حتى يقع الراوي في مصيدة التضليل والزيف والتسليم بالأمر الواقع ، ويقبل ما يفرضونه عليه .

والجدول التالي يوضح تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية الغرل الأخرى :

جدول (١)

تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية الغرل الأخرى

تحفيز الأنماط السلبية			تحفيز الأنماط الإيجابية		
الإعاقة	الانفصال	الكراهية	المشاركة	التواصل	الرغبة
علق الأبواب داخل المتاهة	محاولة الراوي الانفصال عن الحصار المكاني	كراهية الراوي الحصار في المتاهة	مشاركة الراوي عفرأ ركوب البارة	تواصل عفرأ وهيفاء مع الراوي ظاهرياً والتأمر عليه باطنياً	تغرب عزام من الراوي
البيت الممزول يعد مصدراً للإعاقة	انفصال عفرأ عن رئيس الحفل عزام أهر اليهود	كراهية الراوي للممارسات السلبية لكل من عفرأ وهيفاء وعزام وعليوي	مشاركة عليوي الراوي في فتح الغرفة المغلقة له وتسليمه رسالة	محاولة تواصل عليوي مع الراوي	رغبة عفرأ في احتواء الراوي
الشخصيات السلبية مثل عفرأ - وهيفاء - وعليوي - محمود حسن وسامي الإمام	انفصال عزام عن الواقع المعيش بموته	كراهية النساء الثلاث والرجال المحكومين للحصار داخل السجن المتاهة	مشاركة الراوي لرأس عزت أحزان الإنسانية	محاولة تواصل عزام مع الراوي	رغبة الرجال المحكومين في الخروج من الحصار
			مشاركة الراوي المحكومين في الانتظار على الدرج	محاولة تواصل رأس عزت مع الراوي	رغبة الراوي في الخروج من الحصار
				تواصل النساء الثلاث مع الراوي	
				تواصل رئيس المائدة مع الراوي	

## II - ويتضح تحفيز الإعاقة في رواية " الصياد واليمام " في العديد من المواضع منها :

١- زواج صياد اليمام مثل مصدر إعاقة لقمر ، لأنها كانت تريد الزواج منه ، ويتضح هذا من الحوار الذي دار بينهما وسألته " ألسنت متزوجاً " ؟ فاستمر في الضحك وحينئذ ذكرت له أنها جادة فيما تقول ولا بد أن يفسر نظراته لها . ويتضح هنا أن زواج صياد اليمام كان تحفيزاً لإعاقة زواجها منه .

٢- العم شكل مصدر إعاقة للأم والابن عن مواصلة حياتهما الأمنية المستقرة بعد موت الأب فقد أُلِفَ العم تعذيب الأم بحجة شفافها من الجن ، الذي تقمصها بعد موت زوجها . لأنها كانت كثيراً ما تصاب بفقدان الوعي حزناً على زوجها . يقول : " كانت المرأة الحلوة قد صارت كشعاع شمس شتوية إذا لامس الأرض طوته الظلال وبالليل صرخت صراخاً ضارياً كأنها أسد ، ركل بابها بقدمه فرأى عمه يضربها بوحشية . هجم عليه لكن عمه كان قريباً فطرحه فوق الأرض ، رأى عيني أمه وهو منطرح ، كانت بعيدة عنه كثيراً وكان بعيداً عنها " ص ٢١ . وهنا نجد أن الخرافة والجهل والتخلف الذي يعيشه العم فضلاً عن تعذيبه للأبريات وضربهم بعد مصدر إعاقة للحياة .

٣- الاستعمار الإنجليزي والصهيوني يمثل مصدر إعاقة للحرية التي يتطلع إليها الأفراد والجماعات والشعوب ويتضح هذا في ضرب العدو الصهيوني للسفينة اللبنانية في ميناء صيدا . ويعد هذا العدوان تحفيزاً على استلاب حرية الشعوب وحقوقها في ممارسة حياتها الآمنة على أرضها .

٤- يعد القطار في هذه الرواية مصدر إعاقة للحياة فقد دهم بعجلاته الطفل الصغير ابن صياد اليمام عندما كان يشارك والده في رحلة صيده اليومية المعتادة .

٥- يمثل الثعبان أيضاً مصدر إعاقة للحياة لأنه يتسلل للطير والإنسان وينقض عليهما ، ولذلك ظل صياد اليمام يطارده طوال الرواية حتى أنه بعد مصرع طفله تحول من صياد لليمام إلى صياد للشعابين . وفي إحدى جولاته استطاع أن يصوب طلقاته لرأس الثعبان فأرداه قتيلاً .

كما أن الشعبان يمثل إعاقة للصيد لأنه يلتهم العصافير والبسام التي يريد الصياد اصطباها يقول : " الشعبان يقف على جزء صغير من ذيله . يرتفع ماداً جسمه الطويل . في فمه عصفور صغير سقط مع العش ، لقد مشى أكثر من نصف الرصيف ولا يدري . صوت العصافير ورفيقها يدفعه لأن ينهي الموقف . . . . يرى منقاره الصغير جداً ، والدائرة الصفراء حول المنقار ، لا بد أن يقتل الشعبان " . ص ٥٠ - ٥١ . وهكذا نجد أن الشعبان في الرواية يشكل تحفيز إعاقة ضد حياة الإنسان والطير .

. . . . .

III- وحافز الإعاقة للشخصية في " المستنقعات الضوئية " تمثل في الشخصيات السلطوية مثل المدير الجديد الذي ظل يحقد على حميدة وينظر إليه بحقد وضيفنة ، وأوشك أن يضربه لولا رئيس السجانين الذي استعطفه .

وفي السجن نفسه ، حيث يعد السجن عامل إعاقة لشخصية حميدة ، يمنع من ممارسة حياته الطبيعية ويقيّد حريته طوال حياته ، ويصبح السجن مصدر حصار للشخصية طوال الرواية ، يقول : " سبع سنوات منذ أن حللت في السجن ، عيسى كان موجوداً ، هو قديم يقدم السجن الذي بناه جده حمورابي واضع أول قانون في العالم " . ص ١١ .

بل إن السجن يمثل مصدر إعاقة للشخصية عن ممارسة متعتها في الحياة ، فعندما يلتقي حميدة بالمرأة الدشداشة يعجز عن ممارسة الفعل معها يقول : " عجزت عن ممارسة الجنس مع المرأة الدشداشة " . ص ٦١ .

كما أن استحضار حميدة لصورة الفتاة القتيلة كان مصدر إعاقة عن الفعل ، ففي اللحظة التي استجمع فيها رغبته للتوحد بالمرأة الدشداشة شعر بالانكسار عندما تداعت عليه صورة هذه الفتاة التي قتلها أخوها يقول : " أعماني في داخلي تتحرك ، جسد هذه شبيه بجسد تلك . حادثة القتل ، لكن تلك ترتدي سروالاً صدرها كان يعلو ويهبط بسرعة ، الشخير . . الدماء فوارة تنبعث من رقبتها ، أخوها كان قد طعنها بخنجره " .

ص ١٩ . بل إن الآخرين يثقلان أيضا مصدر إعاقة للحب والحياة بقتلهما أختيهما دور  
جرمة اقترفتها .

والجدول رقم (٢) يوضح تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية المستنقعات  
الضوئية.

### جدول (٢)

#### تحفيز الأنماط الفعلية للشخصية في رواية المستنقعات الضوئية

سلبية			إيجابية		
الإعاقة	الانفصال	الكراهية	المشاركة	التواصل	الرغبة
المدير الجديد وحقده على حميدة	انفصال زوجة حميدة عنه	كراهية حميدة لزوجته بعد الانفصال	مشاركة الزوجة لزوجها في بادئ الأمر	تواصل الزوجة مع زوجها في بادئ الأمر	حلم حميدة بأخيرة
الأخوان مصدر إعاقة لإستمرار الحياة	انفصال صديق حميدة عنه	كراهية الأخوين لأختيهما	مشاركة المدير الشاعر لحميدة في الخروج من السجن	تواصل حميدة مع عيسى وعريس	تطلع الفتاة لمن ينقذها من القتل
السجن	انفصال الآخرين عن أختيهما بوأدها	كراهية حميدة للسجن			رغبة مدير السجن الشاعر في تحقيق حلم الآخرين
القوى السلطوية					تطلع عريس وعيسى للحرية

## ١-٢-٢- تحفيز الأنماط التشكيلية ، التحفيز التشكيلي للشخصية ،

ويعني به الأنماط التي تسهم في تشكيل مقومات النص الحكائي بداية من المرسل مروراً بالفاعل والموضوع والمساعد والمضاد ونهاية بالمرسل إليه . إذ تعد هذه المقومات السباقية للشخصية بمثابة الخوافز التي يقوم عليها تشكيل النص الروائي من حيث الأفعال والأحداث التي تقوم بها الشخصية ، أو من حيث البناء الهيكلي للنص .

ومن ثم فإن دراستنا لتحفيز الأنماط التشكيلية تعني بالمرسل ، والفاعل ، والموضوع ، والمساعد ، والمضاد ، والمرسل إليه . وتطبيق هذه الخوافز المقترنة بالشخصية على بعض النصوص الروائية العربية ومنها روايات : الغرق الأخرى لجبرا إبراهيم جبرا .

### أ - المرسل .

إذا كان تحفيز المرسل في معظم الدراسات البنائية والدلالية قد وقف عند حد البطل أو الشخصية الراوية للأحداث في النص الروائي ، فإننا نرى أن هذا المرسل نستطيع أن نطلق عليه المرسل المحوري أو المركزي ، لأنه يشكل ركيزة أساسية في السياق الحكائي من خلال رسالته التي يريد توصيلها . على أننا ندرك أن هناك مرسلأ آخر نستطيع أن نطلق عليه المرسل الفرعي . وهذا المرسل يتمثل في بعض الشخصيات الفرعية التي قد تكون متوافقة مع المرسل المركزي فتعينه في أداء رسالته التي يبغى توصيلها ، أو تكون متضادة مع المرسل المركزي فتعمل على توصيل رسالة مخالفة له . وحينئذ تكون مضادة لرسالة المرسل المركزي وقد تكون فاعلة ولها تأثير أقوى من الرسالة المركزية - لو جاز لنا استعمال هذا التعبير - وهذا ما نجده شائعاً في معظم النصوص الحكائية ومن ثم فإن دراستنا للمرسل تنقسم إلى المرسل المركزي والمرسل الفرعي وتعني بالتطبيق على بعض النصوص الروائية العربية .

### - المرسل المركزي .

وفي رواية الغرق الأخرى نجده يتمثل في شخصية الراوي الذي نُعت بأكثر من اسمه ، فقد أطلق عليه ثمر علوان تارة ، وعادل الطيبي تارة أخرى ، وفارس الصقار تارة ثالثة وقد



ظلت هذه الشخصية من أول الرواية إلى آخرها ملازمة لكل الأحداث والتطورات في السياق الروائي ، بوجودها مثل تحفيزاً جوهرياً لكل الأفعال الواردة في النص

أما المرسل المركزي في رواية " صياد البهام " فهو " علي " صياد البهام ، الذي ظل طوال الرواية شخصية فاعلة ومحورية في كل أحداث الرواية .

والمرسل المركزي في رواية " المستنقعات الضوئية " هو " حميدة " الذي دارت الرواية حوله من أول الرواية إلى آخرها . وهو شخصية فاعلة في كل الأحداث .

وهذه الشخصيات التي مثلت المرسل المركزي شكلت تحفيزاً جوهرياً للأنماط التشكيلية في النص لأنها قام عليها البناء المركزي للنص ومن ثم يعد كل منها ركناً جوهرياً في تشكيل النص الروائي .

#### - المرسل الفرعي -

أما المرسل الفرعي في رواية " الغرف الأخرى " فقد اتضح في العديد من الشخصيات منها شخصيات : عفرأ ، وهيفاء وعليوي وعزام أبو الهور ، ورأس عزت ، ومن هذه الشخصيات ما تتوافق رسالته مع رسالة المرسل المركزي " الراوي " ومنها ما تخالفه . ولكن لكل شخصية منهم رسالة ينبغي توصيلها وتحفيز المرسل بنوعيه يعد تحفيزاً للرسالة أو الموضوع المراد توصيله .

والمرسل الفرعي في رواية " صياد البهام " تمثل في العديد من الشخصيات منها شخصيات : قمر السمراء ، والعجوز ، والشرطي ، وزميل الصياد مرعى أبو الذهب ، ورواد البار الثلاثة ، وهند ، وشقيق العجوز . ومن هذه الشخصيات من تتوافق رسالته مع المرسل المركزي مثل العجوز وقمر وهند ومرعى أبو الذهب وشقيق العجوز ورواد المقهى ، ومنهم من لا تتوافق رسالته معه مثل العم والمرسل الفرعي في رواية " المستنقعات الضوئية " تمثل في شخصيات زوجة حميدة ، وصديقه الذي أصبح زوجاً لزوجته ، وعيسى السجان ، وعويس رئيس السجنين ، ومدير السجن الشاعر ، والمدير الجديد . وأيضاً من هذه الشخصيات من تتوافق رسالته مع المرسل المركزي " حميدة " مثل عيسى وعويس

والمدير الشاعر ومنها من لا تتوافق رسالته معه مثل المدير الجديد ، والزوجة وصديق حميدة .

## ب - الفاعل .

يعد الفاعل غطا آخر من تحفيز الأنماط التشكيلية في النص الروائي . ويتمثل انفاعل في شخصية " الراوي " البطل لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ، وهو الراوي " نمر علوان " . وفعالية الراوي تتغير من موقف لآخر . ففي أول الرواية عندما كان واقفا في الساحة كان يملك الفعل وكان يستطيع الرفض أو القبول ونستطيع أن نطلق على هذه المرحلة ، مرحلة الفعل الإرادي وهي مرحلة كان باستطاعة الراوي أن يستقل السيارة مع الفتاة أو يرفض ، ولكنه تحت وقع إغرائها قبل مصاحبته في السيارة دون تردد ، حتى أنها عندما طلبت منه النزول من السيارة رفض النزول وفضل المواصلة معها يقول : " ضحكت بصوت عذب وقالت : كنت أنتظرني ، طبعاً تفضل ، اصعد إلى جانبي ، ودوناً تردد فتحت الباب ودخلت السيارة ، وجلست إلى جانبها ، وبني شعور بأنني تخلصت من عناء الترقب والسأم " . ص ١١ - ١٢ .

ولكن عندما دخل البيت المعزول أو لنقل سجن المحكومين ، دخل الفاعل في مرحلة أخرى نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الفعل الإرادي . وفيها نجد الفاعل فقد إرادته في الفعل وبدأ في فعل ما يلقى عليه ، دون أن يكون له حق القبول أو الرفض . وظل في معظم الرواية فاقداً لإرادته ، فقام بكل ما طلب منه من صاحب الأضرار النحاسية ، ومن عليوي ، وعفراء ، وهيفاء ، ورأس عزت . ولم يملك الفاعل في هذه المرحلة غير الرغبة في الخروج من هذا المكان . فقد سيطر عليه الاستسلام والانهزامية في معظم الأحداث التي مرت داخل هذا المكان .

وعندما خرج من هذا المكان دخل في مرحلة ثالثة نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الفعل الجزئي ، وهي مرحلة لم يملك فيها غير الهجرة والرحيل من هذا الواقع الذي يمزج بالظلم والقهر والحصار ولكنه وجد عليوي رابطاً في كل المطارات العربية المختلفة ، وكأن الواقع لم يتغير . وخروجه من حصار هذا المكان ليس معناه أنه حصل على الفعل الإرادي ،

بل إنه عاجز إلى حد كبير عن الفعل في واقع يحيطه الحصار من كل صوب

ويمثل تحفيز الفاعل في رواية " الصياد واليمام " في شخصية علي صياد اليمام ، فقد بدأ شخصية ذات فعالية في الواقع الاجتماعي إذ أنه عندما اكتشف أن عمه غير جاد في مساعدتهما ويحاول تعذيب أمه واتهامها بما ليس فيها . فكر في الرحيل والعمل بعيداً عن هذا المكان الذي يقطنه عمه ، لذلك يقول لأمه : " يا أم نرحل . إنني رجل ومتعلم وفي السد أعمل ، بكت وقالت : أبوك يناديني ، انتظر الموت " . ص ٢١ .

فنحن هنا أمام شخصية فاعلة وقادرة على التغيير ، وعندما استبد به وبأمه جيروت عمه وسطوته ضربه وهرب ليشق طريقه بنفسه . ورغم انتقاله في أكثر من عمل إلا أن صيد اليمام كانت هوايته الأخيرة التي ارتضاها لنفسه وظل يمارسها حتى مات طفله بسببها وحينئذ انتابه العجز عن صيد اليمام ، لكنه ظل يلاحق الشعابين ، لقتلها لأنها كانت عقدته مذ كان صغيراً في المدرسة وكان زملاؤه يخيفونه بشعابين بلاستيكية ، وأراد أن يتخلص من هذه العقدة ، فقتل الشعبان الذي التهم عصفوراً صغيراً انتقاماً لهذا العصفور البرئ .

ورغم الانهزامية التي شعر بها بعد مقتل طفله حيث فقد القدرة على حفظ الأرقام لأن طفله هو الذي كان يقوم بعملية العد والإحصاء . نقول على الرغم من ذلك إلا أنه ظل شخصية فاعلة في العديد من المواقف . لكنه في نهاية الرواية انتابه الاحساس بالضياح وعدمية الذات ، ونسيان الأرقام والإحصاء والأعداد .

ويتضح تحفيز الفاعل في رواية " المستنقعات الضوئية " في شخصية حميدة ، الذي بعد شخصية محورية في كل الرواية فهو الفاعل للحدث . وهو المتابع لتغيير هذه الأحداث . وعلى الرغم من أنه شخصية ليست ثورية ولكنه وجد نفسه رهن التغييرات التي تحدث . وظل شخصية محافظة على مبادئها ومواقفها طوال الرواية . فعلى الرغم من أنه أتبع له الهرب لكنه لم يهرب نتيجة إحساسه بالمسئولية تجاه نفسه والآخرين .

## ج - الموضوع ، الرسالة ، ،

نستطيع القول إن هناك رسالتين قد سيطرتا على الحكى في رواية " الغرف الأخرى " :

الأول : رسالة المرسل المركزي ( الراوي ) وتمثلت في محاولته الانعتاق من الحصار والقهر والضيق الذي يحيط بالبسطاء والمحكومين من كل صوب في الواقع المعيش ، فقد ظل الراوي طوال الرواية يتطلع للخروج من السجن ، وقد وجد أن رجالاً ونساءً وشباباً وشيوخاً ينتظرون هذه اللحظة منذ أمد طويل لكنها لم تأت بعد .

ويشارك الراوي في هذه الرسالة بعض الشخصيات مثل النساء الجالسات عند منعطف الدهليز ، وكذلك الرجال والنساء والشيوخ المحكومين والجالسين على الدرج ، وجميعهم يتطلع للحظة الخروج .

والثانية رسالة بعض المرسلين الفرعيين مثل عفراء وهيفاء وعليوي ، وهي شخصيات تنطلع للمآرب الثابتة والقفز على جهود الآخرين وهي نموذج للطبقات الطبقيلية في المجتمعات العربية ، تلك الطبقات التي لا تعني بالقيم الإنسانية النبيلة قدر عنايتها بمصالحها الخاصة بها ، حتى لو كان في هذه المصلحة تدمير وتحطيم للآخرين . وتحفيز كلتا الرسلتين بعد تحفيزاً للتركيبة الاجتماعية السائدة في المجتمعات العربية .

ونستطيع القول إن الرسالة الجوهرية التي أراد الراوي " المرسل المركزي " توصيلها ، وكذلك بعض الشخصيات التي تمثل " المرسل الفرعي " مثل راسم عزت . هي محاولة إبراز قيم الحق والعدل والحرية التي ضاعت في واقع لا يملك الإنسان فيه حق النطق باسمه الحقيقي أو الخروج من حصار دخل فيه رغماً عنه ، ومحاولة تخليص الإنسانية المعذبة من حصارها ومآسيها . ولكن تظل هذه الرسالة حلماً يراود الراوي .

وفي رواية " الصياد واليمام " يتضح تحفيز الموضوع أو الرسالة في مواضع عديدة منها :

١- انقلاب المعايير الاجتماعية ، ويتضح هذا من خلال استحضار صياد اليمام لكلمات ابنه وهتراء الواقع الحياتي بقول الصياد : " يا يحيى لا أستطيع أن اصطاد لك يمامة حبة ، ولم يشأ أن يحدثه عن الظلم الاجتماعي كيف يكون ، ولا عن الحياة وكيف أنها شيء غير مضمون ، كان يعرف أنه كلما اصطاد يمامة ، قننى يحيى أن تعبش فتخونه ويذبحها هو - الصياد - فيخون الجميع " . ص ٨٨ .

وهنا يتضح مدى سخط الصباد على هذه المعايير ، وتعد هذه الكلمات محتوى الرسالة التي يريد أن يوصلها الصياد لجيله وجيل الأطفال من بعده .

٢- تتمثل الرسالة أيضا في فقدان الذات لذاتها فلم تعد الذات الإنسانية تشعر بالأيام التي تمر أو تحجب ، لذلك فقد الصياد الاحساس بقيمة الإحصاء والعدد والأيام والسنين على الرغم من أن جميع من حوله يهتمون بهذا الأمر بقول : " فكر في ذلك أكثر من مرة وهو فوق السرير جوار زوجته التي صارت تغطي وجهها دائما . لكنه لم يسأل . هم الذين سألوهم سؤالا رخيصا عما إذا كان قد أحصى حضاد الأيام ؟ وكان هذا الذي يحصى اليوم عشر ، اليوم عشرين ، اليوم صيد وفير ، اليوم بيع رابح ، ولم يظفر يوما بيمامة حبة ذكراً أو أنثى " . ص ٨٦ .

وكان الرسالة التي ينبغي توصيلها أن تتابع الأيام والسيرورة الأبدية ما عادت تجدي شيئا في واقع تتشابه وتماثل أيامه الأبدية .

٣- وتتمثل الرسالة أيضا في حلم الصباد والراوي بعودة الأحلام المفقودة ، إذ أن معظم الشخصيات في الرواية فقدت أحلامها النبيلة ، فالصياد فقد أمه وطفله وما يزال يتطلع للعودة لزوجته ، والعجوز فقد زوجته وطفله ، والشرطي يتطلع لقمر ، وهند وأمسها تتطلعمان لعودة الأب الغائب . ومن ثم يشكل الحلم المفقود لدى معظم شخصيات الرواية رسالة جوهرية تدور حولها معظم الأحداث .

وتتضح الرسالة أيضاً في رواية " المستنقعات الضوئية " في مواضع منها :

- الموضوع الذي أراد الراوي أن يوصله هو ضرورة الحرية لكل أفراد المجتمع نساءً ورجالاً ، وتذليل العقبات التي تواجه المرأة في المجتمع خاصة بعض القيود الاجتماعية التي تفرض سباجاً حديدياً عليها بمنعها من ممارسة حقها في الحياة الأمر الذي أدى إلى قتل الفتاة بيد أخويها ، وكذلك الدعوة إلى حرية التعبير لكل فئات المجتمع رجلاً كان أو امرأة . حتى يتخلص المجتمع من أسوار السجون وقيوده البالية .

وستطيع الإنسان أن يعبر عما يريد دون أن يلجأ إلى اسم مستعار مثلما لجأ حميدة إلى نشر مقالاته باسم مستعار هو اسم جاسم صالح يقول الراوي : " وبدأ اسم جاسم

صالح يتردد على السنة المثقفين والسياسيين ، ورصد البعض نفسه للرد على كتابته ، أما هو فكان يكتب بإرادة من يريد امتلاك زوجته وهو محروم منها ، وفي إحدى زياراتها كان ذلك في السنة الثانية لسجني ، قالت لي - آن الأوان لأن تكشف عن هوية جاسم صالح " . ص ٤٩ .

لكن مثل هذه الرؤى ظلت حلما يراود حميدة في سجنه طوال الرواية . وعلى الرغم من أن حميدة وعيسى وعويس والمدير الشاعر يعلمون بهذا الواقع لكن سطوة المدير الجديد الذي يمثل الواقع المعيش أقوى من أحلامهم .

#### د - المساعد ،

وفي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز الشخصيات المساعدة في بعض الأفعال التي تمارسها بعض الشخصيات القريبة من الراوي والتي تحاول مساعدته في تحقيق ما يريد ، لا سيما شخصيات المحكومين والمحاصرين داخل السجن ، والنساء المحاصرات عند الدهليز ، وكذلك بعض النصائح التي أسداها إليه راسم عزت وأرشده لكيفية الخروج . وتعد كل هذه المساعدات تحفيزاً لمحاولة خروج الراوي من الخصار المحيط به من كل صوب .

وفي رواية " الصياد واليمام " يتضح تحفيز المساعد في العديد من الشخصيات والمشاهد الروائية منها :

- ١- مساعدة العم لابن أخيه وأمه عقب موت الأب واصطحابهما معه إلى أسوان في بادئ الأمر ، ثم تحول بعد ذلك إلى شخصية مضادة من حيث اضطهاده وتعذيبه لزوجة أخيه .
- ٢- شخصية قمر تمثل غطاءً من أغماط الشخصيات المساعدة فقد قضت معظم حياتها في مساعدة العمال والجنود تعد لهم الشاي ، ويحلم بها كل من يعرفها خاصة صياد اليمام والشرطي يقول الراوي : " بذكر فقط أول مرة رأها وفكر أن المنطقة واسعة والكشك صغير ، رواده عمال وجنود يتغيرون و " قمر " السمراء تقف وسط البرد تبدو لا تعرف من الدنيا إلا هذا المكان . . تعد الشاي بنفسها وتقدمه لزيائنها وتجمع النقود تضعها فوق صدرها دون أن تنظر إليها " . ص ١٨ . ومن ثم كانت " قمر " عنصر مساعدة لكل الشخصيات في الرواية .

- ٣- زميل الصياد الذي عرف فيما بعد باسم " مرعي أبو الذهب " يمثل تحفيز المساعد لأنه ظل فترة طويلة يساعد صياد البمام ويديره ويعلمه فنون الصيد .
- ٤- يمثل العجوز أيضا تحفيزاً مساعداً لصياد البمام فقد ساعده في معرفة الكثير عن شخصية الشرطي وعن قمر وأمور الحياة المختلفة .
- ٥- رواد البار يشكلون تحفيزاً مساعداً أيضا فقد استطاعوا أن يخرجوا صياد البمام من صمته وعملوا على اندماجه معهم ، وساعدوه في البحث عن مرعي أبو الذهب لكنهم لم يعثروا له على أثر .
- ٦- الشرطي موسى حاول الالتقاء بالصياد وساعده في كشف بعض جوانب الأمور التي لم يعد الصياد يتذكرها ولكنه أخفى عنه رقم القطار الذي دهم طفله ، كما أخفى عنه أيضا علاقته بقمر السمراء .

وبشكل تحفيز المساعد ملمحاً أيضاً في رواية " المستنقعات الضوئية " ، فقد اتضح في شخصيات عيسى وعويس والمدير الشاعر والزوجة في بادئ الأمر .

## هـ - المضاد :

يتضح تحفيز المضاد في " الغرف الأخرى " في الشخصيات المضادة للراوي مثل عنفراء وهيفاء وصاحب الإززار الذهبية وعليوي وعزام أبو الهور . وهي شخصيات تبدو ظاهرياً أنها مساعدة للراوي غير أنها شخصيات تمثل إعاقة حقيقية للراوي . وتوقعه في متاهات لا متناهية .

والمتتبع لمسار الرواية يجد أن الراوي عندما دخل هذا المكان المعزول أو لنقل السجن ، تبادلت عليه هذه الشخصيات الأدوار ، وكل منها تحاول أن تبدو متعاطفة معه غير أنها في حقيقة الأمر تعمل ضده ليظل محاصراً في السجن . وهذا يعبر عن التناقض السائد في الواقع المعيش بين ممارسات الشخصيات في الواقع الاجتماعي وأقوالها . حيث يعبر القول عن المساعدة بينما الفعل يعبر عن الإعاقة .

ويتضح تحفيز المضاد في رواية " الصياد والبمام " في العديد من المواضع منها موقف العم ضد زوجة أخيه المتوفي وابنها ، وموقف الزوارق الصهيونية الغاشمة وتحطيمها للسفينة

اللبنانية في ميناء صيدا ، وكذلك التهام الثعبان للعصفور الصغير ، والقطار وقتله الطفل الصغير تحت عجلاته .

- وقُتل حائز الشخصيات المضادة في " المستنقعات الضوئية " في المدير الجديد الممثل للسلطة القهرية ، وفي الآخرين الممثلين لسلطة العادات والتقاليد البالية ، وفي الزوجة التي تخلت عن زوجها في أحلك الحالات الإنسانية التي مر بها . وفي الصديق الانتهازي الذي تزوج زوجة صديقه عند أول محنة مر بها صديقه .

والجدول التالي رقم (٣) يوضح تحفيز الأنماط التشكيلية في المستنقعات الضوئية .

### جدول (٣)

المرسل	الفاعل	الموضوع ( الرسالة )	( المساعد )	( المضاد )	( المرسل إليه )
الراوي	حبيبة	- رفض العادات البالية	- الزوجة في بادئ الأمر	- المدير الجديد	- السلطة - المجتمع
		- حرية التعبير	- عبسى	- الصديق	
		- رفض القهر	- عوس	- الزوجة	
		السلطوي	- المدير الشاعر	- الأخوان	

### و - المرسل إليه .

يتمثل المرسل إليه في " الغرف الأخرى " في المجتمع من ناحية ، وفي السلطة من ناحية ثانية . فالمرسل المركزي يوجه رسالته طوال الرواية إلى الإنسانية المحاصرة في سجون السلطة ، تلك السجون ذات الأبواب الحصينة التي تجعل معظم أفراد المجتمع يعانون من الحصار والقهر والضياع . غير أن هذه الفئة لا تملك لنفسها من الأمر شيئاً . لذلك تظل محاصرة ويظل الراوي محاصراً معهم لا يملك أيضاً تفسير شيء في هذا الواقع ، حتى الكلمة لا يستطيعها .

ومثلما يوجه رسالته إلى المجتمع فيوجهها أيضاً إلى السلطة المهيمنة على مقاليد المجتمع . وتمثل في بعض الشخصيات مثل عفراء وعليوي وهيفاء لأنهم قادرون على الفعل وفق الأدوار المرسومة لهم . على أن المجتمع مغلوب على أمره ، والسلطة قد



استمرت هذا الواقع ولا تريد له بديلاً . ومن ثم يتضح تحفيز الأنماط التشكيلية في " الغراف الأخرى " في الجدول رقم (٤) :

#### جدول (٤)

#### تحفيز الأنماط التشكيلية في الغراف الأخرى

المرسل إليه	المضاد	المساعد	الموضوع ( الرسالة )	الفاعل	المرسل	
					مرسل مركزي	مرسل فرعي
- المجتمع العربي - السلطة القهرية - الإنسانية - المحاصرة	شخصيات غفراء وهيفاء وعزام أبو الهود وعلبوي ومحمود حسن وسامي الإمام	- الرجال المحكومون - النساء - واهراز قيم الحق لثلاث - شخصية - واسم عزت	(١) رسالة الراوي : التطلع للخروج من الحصار وابراز قيم الحق لثلاث والعدل والحرية (٢) رسالة الشخصيات السلبية التآمر والتضليل والحصار للأبرياء	الراوي : نمر علوان أو عادل الطيبي أو فارس الصقار	غفراء هيفاء علبوي عزام أبو الهود	الراوي

وفي رواية " الصياد والبيمار " يتمثل تحفيز المرسل إليه في طبيعة المجتمع والسلطة . فالمجتمع لا يعبأ بالحياة التي يعيشها صياد البيمار ، برغم أنها حياة هامشية على سطح المجتمع وفي أطراف المدينة ولا يلتفت إليه أحد .

أما السلطة في هذه الرواية فقد تمثلت في الشرطي الذي يظل طوال فترة عمله في الكشك قرابة ثلاثين عاماً يرصد حياة الناس وجزيئاتهم الدقيقة ، مثلما فعل مع صياد البيمار .

على أن الرسالة التي يطرحها صياد اليماء موجهة بالدرجة الأولى إلى المجتمع الذي يعاني خللاً في سلوكياته وممارساته الطقسية والمتناقضة بين أفعاله وأقواله وانسقوط المستشري في كل تضاعيف المجتمع .

والمرسل إليه في رواية " المستنقعات الضوئية " هو المجتمع والسلطة أيضا كما وضعنا في جدول الأنماط التشكيلية في المستنقعات الضوئية .

\* \* \*

### ١-٢-٢- تحفيز الأنماط الوصفية ، التحفيز الوصفي للشخصية ،

ويعني به التحفيز الوصفي للشخصية ، بحث يكون وصف الشخصية حافزاً تحفيزية ثابتة أو متغيرة ، ومن ثم فإن دراستنا للأنماط الوصفية للشخصية ، تنقسم إلى قسمين :

الأول : التحفيز الوصفي للخصيصة الثابتة في الشخصية .

الثاني : التحفيز الوصفي للخصيصة المتغيرة في الشخصية .

#### التحيز الوصفي للخصيصة الثابتة ،

يتضح هذا النمط التحفيزي في رواية " الغرف الأخرى " في العديد من الشخصيات ، حيث نجد شخصيات عديدة لم تتغير صفاتها طوال الرواية ، وظلت محافظة على مبادئها وقيمها وأعرافها . ومن هذه الشخصيات : شخصية الراوي . فعلى الرغم من أنه أطلق عليه نمر علوان ، وعادل الطيبي ، وفارس الصقار ، وعابش اضهاداً عديداً إلا أنه ظل محافظاً على مواقفه ومبادئه طوال الرواية . وتمثل موقفه في محاولة الخروج من هذا المكان الذي يمثل حصاراً لا ينتهي على الرغم من محاولات تقديم بعض المغريات له مثل الاحتفال به ، والترحيب بقدمه أمام الجمهور ومحاولة إظهار الود والاحترام له من قبل الشخصيات المحيطة به . إلا أن ذلك لم يثته عن تطلعه للخروج من هذا المكان وقد كان وصف مثل هذه الشخصية بصفات ثابتة حافزاً على التمسك بالمبادئ والقيم والمواقف الإنسانية النبيلة في الرواية .

كما نجد أيضا التحفيز الوصفي لشخصية راسم عزت يمثل خصيصة ثابتة ، فعلى الرغم من أنه كان يطلب منه ممارسة أدوار لا تتوافق مع قناعاته إلا أنه ظل مشغولاً بعذابات الإنسانية في واقعه المعيش يقول : " أنا طبيب ، لكنني منعت من مزاوله المهنة قبل بضعة أشهر . أترى معطفي الأبيض هذا ؟ أنني ألبسه باصرار لكي أتذكر دائما واجبي تجاه الإنسانية المعذبة " . ص ٦٢ .

كذلك وصف الراوي للنساء الثلاث الجالسات عند الدهليز ، وكذلك الرجال والنساء والشيوخ الجالسين على الدرج يمثل خصيصة ثابتة حيث لم تتغير الحالة التي عليها هذه الشخصيات طوال الرواية . يقول الراوي : " ما إن هبطت بضع درجات - لم تكن مضاة ولا يأتيناها النور إلا بشكل موارب من إضاءة الدهليز ، حتى انعطف السلم وكادت أظاً ظهر رجل جالس على الدرج ، ويقربه قعد رجل آخر ، وعلى الدرجات التالية قعد رجال ونساء على امتداد السلم نزولاً ، وعلى كل درجة صف متراس منهم ، توقفت لحظة لأتبين الوضع ، كان السلم هذه المرة ينحدر إلى مسافة بعيدة إلى أن يغيب في الظلام كما في قعر بئر سحيقة الغور ، وقد اكتظ بالبشر ، واتكأ بعضهم على بعض " . ص ٧٢ .

وهكذا نجد أن هذا الوصف يمثل خصيصة ثابتة لهؤلاء القوم الذين يعانون الحصار الأبدي في هذا المكان .

وفي رواية " الصياد واليهام " نجد تحفيز وصف الخصيصة الثابتة للشخصية في العديد من المواضع منها وصف صورة الصياد لا تتغير شتاء أو صيفاً يقول : " صورته لم تتغير كثيراً ، اليوم والأمس ، الشتاء والصيف ، هذا العام والماضي ، يدها وعيناه ، بندقيته وحببات الرش الدقيقة البيضاء ، المخلاة الكاكي ، السروال الكاكي ، الجاكت الكاكي ، الحذاء الأسود الثقيل ذو الرقبة فوق السروال " . ص ١٠ .

وكذلك وصف " قمر السمراء " لم يتغير ، فقد ظلت قرابة ثلاثين عاماً تعد الشاي للعمال والجنود دون أن يطرأ عليها تغيير حتى على البشرة الخارجية ظلت دون تغيير يصيبها منذ خمسة عشر عاماً على حد تعبير الراوي يقول : " المرأة السمراء التي بدت عند سن الأربعين منذ خمسة عشر عاماً " . ص ١٧ .

ووصف الراوي للشرطي بعد خصيصة ثابتة أيضاً ، لأنه لم يتغير فمئذ خمسة وثلاثين عاماً وهو جالس في الكشك يرصد ما تقع عليه عينه من جزئيات الأشياء ودقائقها يقول الشرطي للصيد أثناء حوارهما : " أنا كنت كما أنا أرتدي ملابس الشرطة " . ص ٢٩ . ويقول للصيد في موضع آخر : " خمسة وثلاثين عاماً أمضيتها داخل الكشك ، حتى الشاي أصنعه بنفسني " . ص ٣٧ .

وأيضاً شخصية العجوز ظل كما هو لا يتغير كل يوم يجلس تحت الشجرة التي بلغت من العمر مائة عام ولا يغير مكانه يقول الراوي : " مرت الأيام ولم تنقطع حكايات العجوز رغم أنها كثيراً ما حركت ما . ثقيل مارقاً ، إلا أن العجوز والشجرة كانا محطة حلوة " . ص ٦٥ . وهكذا نجد أن وصف الخصيصة الثابتة للشخصية شكل ملمحاً بارزاً فيها .

وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد تحفيز وصف الخصيصة الثابتة للشخصية في بعض المواضع أيضاً ومنها وصف الكاتب لشخصية حميدة ، فهو شخصية لم تتغير طوال الرواية ، وظل محافظاً على مواقفه النبيلة ، فقد دافع عن الفتاة القتيلة ، وظل محافظاً على مواقفه السياسية دون تغيير ، وعندما كان باستطاعته الهرب لم يفعل ؛ وعاد لبضع القيود في يده مرة أخرى . ويبدو أن مثل هذه الصفات قد أوشكت على الانقراض لذلك نجد المدير الشاعر يحار في أمر حميدة هذه الشخصية النبيلة الثابتة على مبادئها في وقت تغير فيه كل شيء ، فيقول له المدير : " أنت تحيرني !! علام عدت إذن ؟ علام أحبت ، وعلام تزوجت ، ثم تطلقت ؟ علام قتلت ؟ وعلام أصبحت أنت صديقي ؟ ثم التفت إلى المدير وتمتم :

- لا أدري !
- وعلى الشاشة كان زوربا يعاني فشله بكل أبعاد بساطته " . ص ٧٢ .
- كما أن وصفه للسجن يعد من الخصيصة الثابتة ، لأنه لم يتغير طوال الرواية ، ولم يتغير سلوك حميدة داخله وكثيراً ما يردد نصاً في الرواية يعبر عن السكونية والشباب ورتابة الحياة داخل السجن يقول : " أنا وارث هذا السجن جدي حمورابي أورته لأبي هارون الرشيد ، وأبي هولكو أورته لي ... " ص ٩ .

ويقول عن الممارسات المكرورة داخل السجن " ما هي الجدران من حفر الأرض، هنا  
لنرسم الحفرة التي هناك ، وبعد أيام يعود لنحمر هناك وبردم هنا " ص ١

وتفقد الذات ذاتها والاحساس بالواقع المعيش وشعر حميدة برتابة الحياة من حوله  
فيقول : " لأن وجودك في الشارع أو عدمه سيان " . ص ١٢ ؛ وكأن الشارع تحول أيضاً  
إلى سجن فأصبح لا يختلف عن حصار السجون .

### التحيز الوصفي للخصيصة المتغيرة .

يتضح هذا النمط التحفيزي في رواية " الغرف الأخرى " في وصف العديد من  
الشخصيات مثل شخصيات : عفراء ، ورئيس الحفل ، وهبفاء ، والرجل ذو الازرار  
الذهبية، وعليوي . فهذه الشخصيات تغير وصفها في الرواية عديد المرات وكانت تظهر في  
كل وصف بهيئة معينة . فعلى سبيل المثال نجد شخصية عفراء تارة تظهر بصورة الفتاة  
التي تحب الخير للآخرين فتجعل الراوي المنتظر في الساحة يركب معها ، وتارة أخرى تظهر  
له في صورة فتاة حسناء متيمة به فيعانقها ، وثالثة تتخفى له في صورة محبوبته سعاد .  
وفي كل مرة لا يكتشفها الراوي إلا أخيراً ، أو عندما تكشف له عن نفسها - وسوف  
نوضح هذا في محور النهايات غير المتوقعة .

وهذا الوصف المتغير يكون تحفيزاً للكشف عن التناقضات الكامنة في الشخصيات  
السلطوية ، فهي شخصيات تتلون صفاتها وتبديل وفق مقتضى الحال .

وفي رواية " الصياد واليمام " نجد تحفيز وصف الخصيصة المتغيرة للشخصية بشكل  
ملصحاً في بعض المواضع ، ومنها شخصية العم الذي تحول من شخصية تتسم بالعطف  
والحنان والمساعدة للآخرين خاصة ابن أخيه وأمه إلى شخصية متسلطة وقهرية وتعذب  
الآخرين . كذلك شخصية زميل الصياد الذي تغير من خفي إلى محولي ثم اختفى .

كذلك التغير في وصف شخصية الصياد - على حد رؤية الشرطي - إذ يرى الشرطي  
أن الصياد قد تغير عن أول مرة رآه فيها يقول للصياد : " كنت ترتدي سروالا نصفاً  
وصندلاً بنياً ، بندقيتك كانت أصغر ، شعرك الأبيض هذا كان أصفر . عيناك كما هما

خضراوان ، وانطلق الشرطي في الضحك ، بينما حاول صياد البسام أن يتذكر هل كان ذلك حقيقة أم لا - إنه لا يتذكر ارتدائه لسروال نصف منذ أنهى المرحلة الابتدائية ، ولا أنه غير بندقيته ، لم يشأ أن يأخذ الأمر بجدية " . ص ٢٩ .

وعلى الرغم من أن الراوي يرى أن الصياد لم يتغير فترة طويلة من الزمن بينما الشرطي يؤكد التغيير في وضعه وملامحه ، إلا أن المؤكد أن التغيير قد أصاب الصياد في بعض ممارساته الحياتية ، فقد تحول من شخصية فاعلة في أول الرواية إلى شخصية غير فاعلة ينتابها الاحساس بالعجز والعدمية . لكن الشيء الذي لم يتغير هو طقسه اليومي للصيد ، فهو شخصية متغيرة في مواضع ، وثابتة في مواضع أخرى .

أما الشخصية المتغيرة في " المستنقعات الضوئية " فقد تمثلت في شخصية الزوجة التي طلقت زوجها بعد أن حكم عليه بالسجن ، ومن ثم تغيرت من زوجة مخلصة تقف بجوار زوجها وتسانده في شتى أمور حياته إلى زوجة طفيلية تعلقت بصديق زوجها وتزوجته . يقول حميدة بعد قرار زوجته في تطليقه : " ومرت الأشهر الأولى ثقيلة حقيرة ما كنت أحلم بالمقتولين ، كنت أحلم بها فقط ، ويوما جاءت إلي وعلى وجهها تصميم سعيد ، صديقي كان معها أيضا قالت :

- جئت آخذ الأذن -

- اذن !!

أمها - أيضا - قالت لي بعد سنوات ثلاث :

- هي تطلب الاذن - . . الطلاق " . ص ٤٩ .

ومثلما تغيرت الزوجة تجاهه فقد تغير الصديق أيضا وتزوج زوجة صديقه ، الأمر الذي أحزن الراوي كثيرا لأنه هو الذي وقف بجوار صديقه وزوجته حتى وصلا إلى مكانتهما التي يتطلعان إليها يقول : " وصديقي الذي مرن قلمه على كتابة المقالات وكنت أنا الوسيلة ، والنقابة التي رشحت هي لعضويتها وكنت أنا الوسيلة " . ص ٥٨ .

## ٢-١- د - تحفيز الأنماط التبادلية ، التحفيز التبادلي للشخصية ،

ويعني به تحفيز التباديل والتوافيق بين الشخصيات الواردة في الرواية وطبيعة العلاقة التحفيزية بينهما .

وتمثل تحفيز الأنماط التبادلية في " الغرف الأخرى " في شخصيات الراوي ( نمر علوان ، عادل الطيبي ، فارس الصقار ) ، عفراء ، هيفاء الساعي ، صاحب الازرار الذهبية ، رئيس الحفل ( صاحب المعطف ) ، عليوي ( الجراح على عبد التواب ) ، عزام أبو النهور ، راسم عزت ، محمود حسن ، سامي الإمام ، سعاد ، بسري المفتي ، صديق الراوي ، رئيس المائدة ، النساء الثلاث ، الرجال الجالسون على الدرج ( الرجال المحكومون ) ، الفتاتان اللتان تعملان على الآلة الكاتبة ، الجمهور في القاعة .

وعلى الرغم من أن التباديل والتوافيق يتم وفق التبادل الدائري بين الشخصيات بعضها البعض ، أي أن كل شخصية تدرس في إطار علاقتها مع كل الشخصيات الواردة في متن الرواية سواء كان بينها علاقة أو لا توجد علاقة . غير أننا سنتقصر التباديل والتوافيق على الشخصيات التي يوجد بينها علاقة مباشرة مع بعضها البعض ، في الروايات المعنية ونبدأ بالتطبيق على رواية " الغرف الأخرى " وفيها يتضح جدول التباديل والتوافيق رقم (٥) على النحو التالي :

### جدول (٥)

العلاقة التبادلية والتوافقية للشخصيات في رواية الغرف الأخرى

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نمط العلاقة
١	الراوي ( نمر علوان - عادل الطيبي - فارس الصقار ) ← عفراء	بدأت علاقة الراوي بعفراء في بادئ الأمر علاقة ودية متبادلة عندما استقل معها السيارة ثم تحولت إلى شك في ممارساتها الحياتية قبل نزوله من السيارة ، وبعدها تحولت إلى علاقة مضادة عندما تبين له حقيقة تأمرها في داخل مؤسسة السجن ، حيث غدت هي ساجنته .

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
٢	الراوي ————— هيفاء	بدأت علاقته بها علاقة شك وارتباب تحولت إلى علاقة مضادة أيضا نتيجة محاولتها تزيف اسمه الحقيقي .
٣	الراوي ————— عليوي ( صاحب الازوار الذهبية - الصلعة الشامخة )	علاقة الراوي بعليوي علاقة يشوبها الشك والحذر بداية من التقائه به على مكتبه وأمامه أوراق ، مروراً بتقديمه القهوة ورسالة سرية له ، ويزداد خوفه منه عندما يصارحه عزام أمير الهور بحقيقة عليوي ، ونهاية باصطحاب عليوي له من باب الخروج إلى المائدة ، وظهوره له في كل المطارات والمدن العربية .
٤	الراوي ————— عزام أبو الهور ( رئيس الحفل - صاحب المعطف الأسود الطويل )	علاقة الراوي بعزام علاقة تقوم على الشك والهواجس والخوف من ممارساته الحياتية وتحولت إلى سخرية منه وانتهت بالاشفاق عليه عندما علم الراوي أنه مغلوب على أمره من أمثال عليوي .
٥	الراوي ————— سعاد	علاقة تقوم على الحب المتبادل والاخلاص لها ، لكنه يخدع عندما يعلم أن عفراء تقمص شخصية محبوبته سعاد . وأن سعاد ما تزال ذكرى ماضية يستحضرها .
٦	الراوي ————— يسري الفتي	علاقة تقوم على خيبة أمل الراوي في نرجسيتها وأنها وهم يستحضره كلما التقت به عفراء .
٧	الراوي ————— راسم عزت	علاقة تقوم على اشفاق الراوي على راسم عزت لشعوره بأنه نموذج للشخصية المضطهدة - وتحول هذا الشعور إلى سخرية منه عندما يجده تقمص شخصية المريض في غرفة العمليات .
٨	الراوي ————— محمود	علاقة تقوم على شك الراوي في ممارساتها خاصة عندما حاول



م	مسار العلاقة من ————— إلى	نمط العلاقة
	حسن وسامي الإمام	اتهام الراوي بالمرواغة والبعد عن الموضوع الحقيقي ، وحاولا مسايرة أفكار رئيس الحفل وعفراء .
٩	الراوي ————— النساء الثلاث	علاقة تقوم على اشفاق الراوي عليهن من الحصار والقبود والعزلة الأبدية .
١٠	الراوي ————— المحكومون	تقوم على الاشفاق والمشاركة ولكن اضطهاد عليوي له بحول دون مشاركته لهم .
١١	الراوي ————— الجمهور	علاقة تقوم على الشفقة والتعاطف معهم لكنه لا يستطيع تقديم شيء له .
١٢	الراوي ————— رئيس المائدة	علاقة تقوم على التوجس والشك في كل الأفكار التي نسبها رئيس المائدة للراوي بهتاناً .
١٣	الراوي ————— صديقه	علاقة تقوم على الاشفاق والرثاء له بعد انتحاره لأنه لم يطق حياة الزيف والتضليل والقتلة .
١٤	عفراء ————— الراوي	علاقة تقوم على الدهاء والتآمر بداية من لقائها بالراوي عند الساحة ونهاية بخروجه من هذه المتاهة التي وضع فيها رغماً عنه .
١٥	عفراء ————— هيفاء	علاقة تقوم على المشاركة في الأفعال والممارسات المختلفة وتوزيع الأدوار فيما بينهما
١٦	عفراء ————— عزام أبو الهور ( رئيس الحفل - صاحب المعطف )	علاقة تقوم على تنفيذ ما يملئ عليه دون اعتراض أو مناقشة أو رأي . حيث تقارس عفراء مع عزام دور الرئيس بالمرؤوس دون أن يملك المرؤوس حقاً غير الطاعة العمياء .
١٧	عفراء ————— سعاد	لا توجد علاقة مباشرة لكنها تتقمص شخصيتها لتوقع الراوي في حبالها ثم تسخر منه إمعاناً في خضوعه لها .
١٨	عفراء ————— عليوي	علاقة مشاركة في الممارسات القهرية ضد المحكّمين والجمهور

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
		والمساجين والأبرياء للوقية بهم .
١٩	عفراء ————— محمود	علاقة مشاركة في الأدوار التي يقومون بها لتصوير التضليل
	حسن وسامي الإمام	والزيف على أنه حقيقة لابد أن يؤمن بها الأبرياء .
٢٠	عفراء ————— الجمهور	علاقة سلبية تقوم على مراوغة جمهور الحضور والمحكومين
	والمحكومين والنساء	والنساء الثلاثة وتضليلهم جميعا .
	الثلاثة	
٢١	عفراء ————— فئاتا	علاقة مشاركة تقوم على توزيع المهام الوظيفية في داخل
	الآلة الكاتبة ورأس عزت	المتاهة " السجن " .
٢٢	هيفاء ————— الراوي	علاقة سلبية تقوم على تضليل الراوي وخداعه واقتناعه باسم
		مزيف غير اسمه .
٢٣	هيفاء ————— عفراء	علاقة مشاركة في توزيع الأدوار للوقية بالفريسة والأبرياء
		والمحكومين .
٢٤	هيفاء ————— علبوي	علاقة مشاركة في محاولة تضليل الشخصيات البريئة أمثال
		الراوي .
٢٥	هيفاء ————— محمود	علاقة مشاركة لمحاولة تضليل الراوي في القاعة ، وتزييف
	حسن وسامي الإمام	اسمه مع سبق الإصرار والترصد .
٢٦	هيفاء ————— عزام	علاقة مشاركة في القسبام بالأدوار السلطوية تجاه الراوي
	أبو الهود وقتاتا الآلة	والجمهور والمحكومين .
	الكاتبة	
٢٧	هيفاء ————— الجمهور	تقوم على التضليل والخذاع وانعدام القيم الإنسانية النبيلة .
	والمحكومين	
٢٨	علبوي ( صاحب الأنوار	علاقة سلبية تقوم على التآمر والتضليل والزيف ، وممارسة
	الذهبية - ذو الصلعة	قهر السلطة للعلماء والمثقفين ، وينظر للراوي ظاهريا نظرة

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
	الشامخة) ————— الراوي	اجلال وتوقير ، ولكن حقيقيا نظرة اذلال وتحقير .
٢٩	عليوي ————— عفراء وهيفاء ومحمود حسن وسامي الإمام	علاقة مشاركة في تضليل الراوي والأهرياء والمحكومين والجمهور .
٣٠	عليوي ————— عزام أبو الهود	علاقة صراع وتطفل وانتهازية حيث يحاول عليوي أن يتسلق على الآخرين لينال وظيفة " عزام أبو الهود " .
٣١	عليوي ————— راسم عزت	علاقة مشاركة في الأدوار التي يقومون بها داخل السجن .
٣٢	عليوي ————— فتاتا الآلة الكاتبة	علاقة مشاركة في الأدوار الوظيفية التي يقومون بها داخل السجن .
٣٣	عليوي ————— الجمهور والمحكومون والنساء الثلاث	تقوم على القهر وانعدام الجوانب والقيم الإنسانية في معاملته لهم .
٣٤	راسم عزت ————— الراوي	علاقة تقوم على الإجلال والإعجاب والتقدير لجهود الراوي ، تتحول إلى خناع عندما يؤمر بذلك في داخل المتاهة .
٣٥	راسم عزت ————— عفراء وهيفاء وعليوي وعزيم أبو الهود ومحمود حسن وسامي الإمام	علاقة تقوم على المشاركة في الأدوار التي يقومون بها تجاه المحكومين والجمهور والراوي ، وعلاقة راسم عزت بهم تقوم أيضا على الخوف والتوجس من ممارساتهم الحياتية في الواقع المعيش خاصة داخل المتاهة .
٣٦	راسم عزت ————— المحكومون والنساء الثلاث	تقوم على الاشفاق والتعاطف دون أن يكون في استطاعته ما يقدمه لهم لأنه هو ذاته يشعر بالقهر السلطوي الذي يمارس عليه داخل السجن " المتاهة " .
٣٧	محمود حسن ————— الراوي	تقوم على تضليل الراوي وتزييف اسمه ليساير رئيس الحفل في مزاعمه .

نظت العلاقة	مسار العلاقة من — إلى	٠
علاقة مشاركة في الأدوار التي يمارسونها ضد الراوي والجمهور والمحكومين من حيث الزيف والتضليل واحكام الحصار بالأهرياء داخل السجن " المتاهة " .	محمود حسن ————— عفراء وهيفاء وسامي الإمام وعليوي	٣٨
علاقة مشاركة مع رئيس الحفل ضد الراوي ، حيث أبد رئيس الحفل في مزاعمة ، وضلل الراوي بغية مسايرة الزيف داخل المتاهة .	محمود حسن ————— رئيس الحفل	٣٩
علاقة تقوم على تضليل الراوي وتزييف اسمه ليسيير رئيس الحفل في أباطيله ، أي أنها علاقة تأمرية .	سامي الإمام ————— الراوي	٤٠
علاقة مشاركة حيث يشارك سامي الإمام هذه الشخصيات في القسام بدور واحد وهو تضليل الأهرياء والراوي ، وجعلهم يكتسبون أطول مدة ممكنة داخل الحصار .	سامي الإمام ————— عفراء وهيفاء وعليوي وراسم عزت ومحمود حسن	٤١
علاقة تأمرية حيث يسيير السلطويين في تضليل الراوي ومساندة رئيس الحفل .	سامي الإمام ————— المحكومون والنساء الثلاث	٤٢
علاقة سلطوية حيث يتعاطف مع الراوي ظاهريا على أن الراوي يشعر بخداعه له وتآمره لكنه يعجز عن كشف دهاته لأنه يريد الخروج من المتاهة ولا يريد الاصطدام به .	رئيس المائدة ————— الراوي	٤٣
علاقة مشاركة حيث يشاركهم تضليل الجمهور ومحاولة حصاره والتجسس عليه . وكل منهم يقوم بدوره المرسوم له من قبل رئيس المائدة دون أن يملك حق الرفض أو المناقشة .	رئيس المائدة ————— عفراء وهيفاء وعليوي وعزام وراسم عزت	٤٤
علاقة سلطوية حيث لا يعني رئيس المائدة بهم وربما ليسوا في دائرة تفكيره طالما أنهم محاصرون داخل المتاهة .	رئيس المائدة ————— الجمهور والمحكومون والنساء الثلاث	٤٥
علاقة وظيفية حيث تقومسان بدورهما الوظيفي في تدوين	فتاتا الآلة الكاتبة	٤٦

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
	————— الراوي	استمارة الراوي دون أن يكون لهما دور مباشر في التعامل معه .
٤٧	فتاتا الآلة الكاتبة ————— عفراء وهبفاء وعليوي	علاقة مشاركة في إطار العمل داخل المتاهة وفق ما يلى عليهم جميعا من أوامر من المسئول الكبير داخل المبنى .
٤٨	النساء الثلاث ————— الراوي	علاقة ود واشفاق وتعاطف معه في الضباع الذي يعيشه .
٤٩	النساء الثلاث ————— عليوي	علاقة خوف وتوجس من مآوساته ويطشه داخل السجن .
٥٠	الجمهور والمحكومون ————— الراوي	علاقة تقدير واندهاش وحيرة مما يحدث له على المنصة ، لأنهم عاجزون عن ادراك ما يحدث .
٥١	الجمهور والمحكومون ————— عفراء وهبفاء ورئيس الحفل ومحمود حسن وسامي الإمام وعليوي وعزام أبو الهور	علاقة توجس وخوف من المآوسات القمعية التي تقارصها هذه الشخصيات عليهم في داخل القاعة والمتاهة بل يشعرون بالضباع والعجز نتيجة القهر الواقع عليهم من قبل هذه الشخصيات .

\* \* \* \*

**II -** ويتضح تحفيز الأنماط التبادلية للتبادل والتوافق للشخصيات في رواية " الصياد والبهام " في العديد من المواضع ، وأهم الشخصيات التي شكلت تحفيز التبادل والتوافق هي : الصياد ، الأم ، الزوجة ، الابن ، الفتاة قمر ، الشرطي موسى ، عم الصياد ، الجبار ، العجوز ، شقيق العجوز ، رواد البار " كمال ، سلامة ، مصطفى " ، زميل الصياد " مرعي أبو الذهب " ، الجرسون ، هند .

وتتضح الأنماط التبادلية للتباديل والتوافيق للشخصيات في الجدول التالي رقم (٦) :

### جدول (٦)

تحفيز الأنماط التبادلية والتوافيق للشخصية في الصياد والبيمار

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
١	الصياد ————— الأب	علاقة الصياد بالأب تقوم على الاجلال والتقدير لشاعر الأب العامل البسيط بالسكة اخدبد ويتطلع إلى حياة أفضل عندما ينتقل إلى مدينة الأسكنرية .
٢	الصياد ————— الأم	علاقة الصياد بأمه تقوم على الحب لها والعطف عليها والثناء لحالها الذي وصلت إليه بعد موت أبيه والدفاع عنها ضد سيطرة العم .
٣	الصياد ————— الزوجة	تقوم على الحب والتطلع ليوم الذي يتخلص فيه من الضياع ويعود إليها .
٤	الصياد ————— قمر	تقوم على الحب والتطلع لاحتوائها ويحاول التقرب منها ويديم النظر إليها في كثير من الأوقات .
٥	الصياد ————— الشرطي	تقوم على الاحترام والاستقلالية ولكن تقديره له تضام عندما علم بعلاقته بقمر ولم يقصص للصياد بها .
٦	الصياد ————— المعجوز	تقوم على الحب والثقة المتبادلة ومحاولة تقرب كلاهما للآخر واعتقاد الصياد سماع حكايات المعجوز كل يوم .
٧	الصياد ————— مرعي أبو الذهب	تقوم على التقدير ومحاولة التعلم منه فنون الصيد وآلياته والحزن عليه عندما رحل ، ومحاولة البحث عنه طوال الرواية .
٨	الصياد ————— الجرسون	تقوم على المنفعة المتبادلة وعزلة الصياد بعيداً عنه في أحد أركان البار .
٩	الصياد ————— هند	تقوم على التسلية معه والمتعة الجسدية بها للخلاص من عناء الضياع والانتظار .

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
١٠	الصيد ————— رواد	تبادل الأحاديث المزاحية تتحول إلى أحاديث ودية ثم صداقة
١١	الصيد ————— عمال السكة الحديد	مكانية يربطهم البار معا ولكن هذه العلاقة بترت باختفائهم . تقوم على الشفقة لحالهم والتعاطف معهم ومحاولة التقرب منهم .
١٢	الصيد ————— أم هند	علاقة هامشية تقوم على الرثاء لها من السقوط الذي وقعت فيه بعد هروب زوجها .
١٣	الأم ————— الزوج " والد الصيد "	تقوم على الحب الأبدى ، حتى أنها من شدة حبها له أصيبت بحالة نفسية سيئة واتهمها العم بالجنون .
١٤	الأم ————— الابن " الصيد "	تقوم على العطف والحنان والانتقال به لأسوان مع عمه بقبلة توفير حياة كريمة له ولكن مسعاها أخفق بتسلط عمه عليهما .
١٥	الزوجة ————— الصيد	علاقة زوجة الصيد بزوجها الصيد تقوم على الاخلاص له والتطلع لعودته وعدم تأييدها له في خروجه الدائم إلى الصيد وهو مريض .
١٦	الزوجة ————— طفلها	تقوم على الحب والشفقة والخوف الشديد عليه عندما خرج مع أبيه صيد الحمام ، وبعد موته ظلت حزينة عليه وعلى زوجها الذي لم يعد بعد .
١٧	قمر ————— الصيد	تقوم على الحب والرغبة في الزواج منه .
١٨	قمر ————— الشرطي	تقوم على عدم الارتياح له لكثرة تردده عليها ورفضها الزواج منه .
١٩	قمر ————— المعجوز	تقوم على المحابدة حيث لم تلتق به كثيراً وهو كذلك .
٢٠	قمر ————— هند	علاقة حيادية خالية من التفاعل .
٢١	الشرطي ————— الصيد	تقوم على الترقب والملاحظة ، فقد ظل الشرطي يرقب تحركات الصيد منذ خمسة عشر عاما دون أن يدري الصياد بذلك .

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
٢٢	الشرطي ————— العجوز	تقوم على الترقب لتحركات العجوز ومحاسنه وأفعاله وهو جالس تحت الشجرة .
٢٣	الشرطي ————— قمر	تقوم على التقرب منها وعرضه الزواج عليها عديد المرات .
٢٤	الشرطي ————— أم هند	تقوم على الالتقاء بها مرات عديدة ويقضي معها معظم أوقاته منفرداً بها .
٢٥	العجوز ————— الصياد	الشفقة خاله ورصد حركات الصياد منذ سنوات عديدة دون أن يحدثه ولكن كانت لديه الرغبة في اخذيث معه .
٢٦	العجوز ————— قمر	علاقة حيادية لا تقوم على التفاعل أو التلاقي .
٢٧	العجوز ————— هند	علاقة حيادية لا تقوم على التفاعل في نقط حياتها .
٢٨	العجوز ————— أم هند	علاقة حيادية سماعة لم يلتق بها طوال الرواية .
٢٩	مرعي أبو الذهب ————— الصياد	تقوم على النصيح والارشاد للصياد وتعليمه طريقة الصيد والشفقة على حاله والتعاطف معه .
٣٠	مرعي أبو الذهب ————— أم هند	تقوم علاقته بها على الهجر والرحيل الدائم لكنها تتطلع لليوم الذي يعود فيه إليها .
٣١	مرعي أبو الذهب ————— هند	تقوم على العطف عليها مذ كانت صغيرة ويصحبها إلى كشك قمر . لكنه بعد الهجر ما عاد يسأل عنها برغم تطلعها لعودته .
٣٢	هند ————— الصياد	تقوم على المتعة والتسنية وقضاء معظم الوقت معه .
٣٣	هند ————— العجوز	تقوم على الحيادية وترقبه دون التفاعل معه .
٣٤	هند ————— مرعي أبو الذهب	تقوم على الحب والتطلع لعودته لينتشلها وأمها من الضياع .
٣٥	هند ————— الشرطي	تقوم على الضغينة واتضيق لكثرة تروده على أمها التي تقضي معه الأوقات الطويلة منفردين .
٣٦	هند ————— أم هند	تقوم على التعاطف مع حالة أمها بعد هجر أبيها لها .



م	مسار العلاقة من ————— إلى	نمط العلاقة
٣٧	الجرسون ————— إلى الصباد	تقوم على الحيادية من حيث تقديم المشروبات له والتعجب من حالة عزله دون النقاش معه .
٣٨	الجرسون ————— إلى رواد البار	تقوم على الحيادية من حيث تقديمه ما يحتاجونه من مشروبات أو غيرها دون وجود علاقة قوية بينهما بل هي علاقة عادية بين أي جرسون وزبائن البار .
٣٩	رواد البار ————— إلى الصباد	تقوم على تعجبهم من عزله في ركن البار دون الحديث مع أحد تتحول بعدها العلاقة إلى صداقة عادية ، ويحاولون خدمته في بحثهم عن زميله مرعي أبو الذهب .
٤٠	رواد البار ————— إلى الجرسون	علاقة عادية شأن علاقة الزبائن بالجرسون في أي بار . ولا يوجد بينهما تفاعل في المواقف .
٤١	أم هند ————— إلى الصباد	علاقة حيادية وهامشية حيث لم يحدث تلاقي بينهما .
٤٢	أم هند ————— إلى مرعي	تتطلع لعودته التي طالّت ، وبالرغم من الغياب الطويل إلا أنها تدرك أنه سيعود يوما ما .
٤٣	أم هند ————— إلى هند	تقوم على الشفقة والعطف بشأن عطف الأم بأبنتها . ولكن هذه الشفقة لم تنقذها من الضياع بعد غياب الأب .
٤٤	عمال السكة الحديد ————— إلى الأب	تقوم نظرة عمال السكة الحديد للأب " والد الصباد " على التعاطف معه والشفقة عليه لأنه يعاني مثلهم الفقر والتشرد والضياع .
٤٥	عمال السكة الحديد ————— إلى الصباد	تقوم على الملاحظة والترقب دون التفاعل معه أو الاحتكاك به كثيرا .

أما التحفيز التبادلي والتوافقي للشخصية في رواية " المستنقعات الضوئية " فيتمثل في علاقة كل شخصية بالأخرى في الرواية ؛ لأن علاقة كل شخصية بالأخرى تمثل غطا

مميزاً ويتغير غط العلاقة بالتغير التبادلي أو التوافقي ، فإذا قلنا على سبيل المثال أن علاقة ما بين ( س ، ص ) فإن علاقة س مع ص قد تختلف عن علاقة ص مع س . وقد تتفق .

وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد التحفيز التبادلي في جدول (٧) يتم على النحو التالي :

### جدول (٧)

#### التحفيز التبادلي والتوافقي في المستنقعات الضوئية

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
١	حميدة ————— زوجها	علاقة حب في بادئ الأمر لأنها كانت تمثل له الحياة والحرية والوجود والشعور بالذات تحولت بعد سجنه بثلاثة أعوام إلى شعور بالضيق والحزن .
٢	حميدة ————— صديقه	علاقة حميدة بصديقه علاقة توافقية فقد ساعده حميدة في ارتياد الحياة الفكرية والسياسية .
٣	حميدة ————— عيسى	علاقة اشفاق متبادلة فحميدة يشفق على عيسى لأن السجن والسجان سببا في مجتمع يفتقر للحرية .
٤	حميدة ————— عروس	علاقة احترام وشفقة لأنه يدرك ما هم فيه من حصار وقيد .
٥	حميدة ————— المدير الشاعر	علاقة احترام لما في شخصية المدير الشاعر من موهبة أدبية وحس إنساني وتعاطف مع المثقفين والكتاب .
٦	حميدة ————— المدير الجديد للسجن	ينظر حميدة للمدير الجديد باحترام قهري ، أي أنه مضطر لإحترامه على أن حميدة يدرك أنه شخصية غير واعية ومتخلفة وأقداره ساقته لهذا السجن .
٧	المدير ————— حميدة	علاقة مدير السجن الشاعر بحميدة علاقة تقدير واحترام لقلمه ومقالاته وثقافته الرفيعة الأمر الذي جعله يصادقه برغم أن حميدة يعد سجيناً .

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
٨	المدير ————— عيسى	علاقة رئيس بمؤوسه تقوم على الأمر والتنفيذ والنهي شأن العلاقات الرسمية في محيط العمل السلطوي دون أن يكون لعيسى رأي أو مشورة .
٩	المدير ————— عويس	علاقة رسمية تقوم على نط الأمر والنهي والتنفيذ دون أن يكون لعويس حق الرأي أو المشورة لأنها علاقة سلطوية
١٠	المدير ————— صديقه	علاقة ود قائمة على التكافؤ ، وكل منهما يود قتل الوقت مع الآخر نتيجة الإحساس بالضيق والعدمية ، والعلاقة بينهما علاقة توافق وتبادل في آن واحد فكل منهما يبادل الآخر نفس الإحساس كما أنهما متوافقان في النظرة إلى الواقع لاسيما واقع المقهورين في السجون .
١١	الزوجة ————— حميدة	نظرة الزوجة إلى حميدة أثناء الخطوبة وفي سنوات الزواج الأولى قبل الدخول إلى السجن كانت نظرة إعجاب وإكبار وحب متبادل بينهما وبعد سجنه تحولت إلى علاقة مضادة .
١٢	الزوجة ————— صديق الزوج	علاقة سطحية أثناء زواجها من حميدة بعد سجنه تحولت إلى علاقة حب بصديق زوجها وتزوجته .
١٣	الصديق ————— حميدة	نظرة نفعية وانتهازية ، فقد تقرب من حميدة حتى حصل على ما يريد وبعد سجنه تزوج زوجته برغم أنه كان أخلص صديق لحميدة .
١٤	الصديق ————— الزوجة	علاقة هامشية أثناء زواج الزوجة من حميدة وبعد طلاقها منه تحولت إلى تعاطف وحب وتزوجها غير عابئ بعلاقته بصديقه .
١٥	عيسى ————— حميدة	علاقة تعاطف مع قضية حميدة وتقدير لشخصه وبدافع عيسى عن حميدة في كثير من المواقف أمام مدير السجن

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نظرة العلاقة
١٦	عيسى ————— المساجين	علاقة عادية مثل علاقة السجناء بالمسجونين تقوم على الأوامر والتنفيذ والطاعة .
١٧	عيسى ————— المدير	علاقة تقوم على طاعة المدير وتنفيذ أوامره دون أن تتجاوز هذه العلاقة إطار علاقة الرؤوس بالرئيس .
١٨	عيسى ————— عويس	علاقة تقوم على الطاعة أحيانا والتمرد والمشاغبة في الحين الآخر ولكن في أغلب الأحيان تقوم على نمط العلاقة التقليدية بين السجناء ورئيس السجناء .
١٩	عويس ————— المدير	علاقة غطية تقوم على طاعة الرؤوس عويس لرئيسه المدير دون أن يكون للأول حق الاعتراض على أوامر الثاني بل عليه التنفيذ دون مناقشة .
٢٠	عويس ————— عيسى	علاقة الرئيس برؤوسه ولكن يشوبها أحيانا بعض الخلاف والمشاغرات والشكوى .
٢١	عويس ————— حميدة	علاقة تقوم على احترام رئيس السجناء للمسجين حميدة لما فيه من عقلانية واجبة واعتزاز بالنات وعدم قبوله الظلم حتى لو كان واقعا على الآخرين . ولأنه يملك سلاح الكلمة التي هي في بعض الأحيان تكون أقوى من السيف .
٢٢	عويس ————— المساجين	علاقة تقليدية شأن علاقة رئيس السجناء بالمساجين في كل زمان ومكان تقوم على الأوامر والنظرة الفوقية للمساجين .
٢٣	المدير الجديد ————— حميدة	علاقة تقوم على ازدواء المدير الجديد لحميدة وسخطه عليه واضطهاده له دون أن يصدر من حميدة ما يستحق هذا الاضطهاد من المدير الجديد . لكنها نظرة تجسد النظرة السلطوية القهرية للبطاء والمتقنين .
٢٤	المدير الجديد ————— عويس	علاقة الرئيس السلطوي برؤوسه تقوم على الأوامر دون وجود مساحة من الرأي أو المشورة .

م	مسار العلاقة من ————— إلى	نقط العلاقة
٢٥	المدير الجديد ← عيسى	علاقة تقوم على الفوقية والأوامر والنواهي دون أن يكون للشاني حرية إبداء الرأي تجاه أي قضية من القضايا .
٢٦	المدير الجديد ← المساجين	لا تختلف عن نظرتة لحبيدة حيث تقوم على القهر والسخط والازدراء من المساجين والأوامر والنواهي العمياء .

وهكذا نجد أن التحفيز التبادلي للشخصية قد وضع نمط العلاقة التبادلية والتوافقية بين الشخصيات الروائية بعضها البعض وشكل نمطا من أنماط التحفيز ، إذ أن علاقة كل شخصية بالأخرى سواء كانت العلاقة تبادلية أو توافقية كانت حافزا من حوافز الرواية .

\* \* \*

### ٢-١-٣ تحفيز الحدث ،

يشكل تحفيز الحدث ملمحاً بارزاً في السياق الروائي الذي يعتمد على التتابع السببي ، وهو التتابع الذي يكون فيه كل حدث جزئياً حافزاً للتتابع اللاحق ، ومن ثم يكون كل حدث في نسج الرواية حافزاً للحدث الذي يليه وهكذا حتى يتشكل الحدث الكلي للنص الروائي . ونجد تحفيز الحدث في العديد من الأبنية الروائية المختلفة ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - ويتضح تحفيز الحدث في رواية " الغرف الأخرى " من خلال الأحداث الجزئية المتتابعة التي يشكل كل حدث فيها حافزاً للحدث اللاحق له . وهي على النحو التالي :

- ١- وقوف الراوي والرجل صاحب المعطف الأسود في الساحة في انتظار وسيلة انتقال .
- ٢- انطلاق الأعيرة النارية ، وهروب العصفير من فوق أغصان الأشجار في الساحة .
- ٣- قدوم سيارة " شاحنة " تقل رجالاً ونساءً وشباباً وركوب صاحب المعطف الأسود الطويل فيها .

- ٤- ركوب الراوي مع الفتاة التي تدعى عفراء ، ووصولهما إلى البيت المعزول " المشاةة " أو لتتل السجن .
- ٥- دخول الراوي والفتاة البيت المعزول ، واستقبال صاحب الإزار النحاسية " عليوي " لهما في المكتب وخروج الفتاة من المكتب ودخولها تارة أخرى في هيئة مغايرة لما كانت عليه أولاً .
- ٦- معانقة الراوي لفتاة عرف بعدها أنها هي نفس الفتاة التي رافقته في السيارة والمكتب .
- ٧- استقبال الراوي مكاملة هاتفية من صاحب المعطف الأسود " عزام أبو الهور " .
- ٨- اصطحاب الفتاة " عفراء " وعزام أبو الهور الراوي إلى قاعة الاحتفالات وجلوسهم على المنصة .
- ٩- اختلاف الراوي مع رئيس الحفل " عزام أبو الهور " عندما لفق اسما للراوي بدلاً من اسمه الحقيقي .
- ١٠- خلاف الراوي مع محمود حسن وسامي الإمام عندما تعاطفا مع رئيس الحفل وهاجما الراوي .
- ١١- دفاع هيفاء الساعي عن الراوي ورفضه دفاعها لأنها سائرت رئيس الحفل في تلفيقه اسما للراوي يغير اسمه الحقيقي والاسم الملقب هو " نمر علوان " .
- ١٢- انصراف الراوي ورئيس الحفل وعفراء من الحفل وسخرية عفراء من رئيس الحفل واتهامها له بالبلاهة وعدم الذكاء .
- ١٣- ترك الراوي داخل حجرة مغلقة الأبواب وهو يفكر في أمر الجمهور والمساجين وفشله في فتح الباب ومشاهدته رجل في التلفزيون يحاضر الجمهور في المسرح .
- ١٤- حضور صاحب الإزار الذهبية " عليوي " وفتح الباب للراوي وأخبره بأنه مطلوب في الغرفة الزرقاء ، ويتوجه إليها معه .
- ١٥- تقمص عفراء صورة سعاد حبيبة الراوي ومعانقته لها دون أن يعلم بخداعها له إلا بعد انتهائه من احتوائها .
- ١٦- خروج عفراء من الغرفة وانغلاق الباب تارة أخرى على الراوي .
- ١٧- حضور عليوي وعزام أبو الهور وفتحهما الباب للراوي وتظاهرها بالترحيب به .

- ١٨- مصارحة عزام للراوي بضرورة لجوئهم إلى التلفيق والتضليل والكذب في حالة عدم العثور على مصادر حقيقية .
- ١٩- إطفاء نور الغرفة وتخبط الراوي وعزام داخل الغرفة في الظلام بحثاً عن الباب ، واعتراض عزام للراوي بهواجسه وخوفه من عليوي ، ثم استسلامه للنوم العميق .
- ٢٠- إضاءة الغرفة وتوجه الراوي إلى الغرفة البيضاء بعد قراءته الرسالة بينما عزام يغط في نومه ، ولقاء الراوي براسم عزت في هذه الغرفة وتبادلتهما الحوار عن الضياع والإنسانية المعذبة في كتاب المعلوم والمجهول المنسوب للراوي .
- ٢١- مساعدة راسم عزت للراوي وإرشاده إلى ممر الخروج .
- ٢٢- لقاء الراوي بالنساء الثلاث ثم الرجال المحكومين ومشاركته لهم الانتظار على الدرج .
- ٢٣- حضور عليوي واصطحابه للراوي من الدرج إلى غرفة العشاء ومثله استمارة الخروج .
- ٢٤- إلقاء رئيس المائدة والراوي كلمتين في حفل العشاء .
- ٢٥- خروج عفراء مع الراوي بعد العشاء إلى غرفة الجلوس وإنهاء استمارة الخروج .
- ٢٦- حوار الراوي وعفراء حول حقيقة اسمه واستحضاره ليسرى المفتي وفقدانه التوازن النفسي .
- ٢٧- شجار الراوي مع هيفاء المفتي التي كانت تعد القهوة وتداخل الأسماء في وعيه وتوجهه مع هيفاء إلى غرفة العمليات .
- ٢٨- تقمص راسم عزت شخصية مريض يكون قريباً للراوي وانصراف الجميع من غرفة العمليات ما عدا هيفاء والراوي .
- ٢٩- علم الراوي بنبأ موت عزام أبو الهور بسكتة قلبية وحواره مع هيفاء حول تقمصها شخصية يسرى المفتي .
- ٣٠- شروع الراوي في الرحيل بالطائرة وضياع هيفاء والطفلة .
- ٣١- في المطار اكتشف الراوي أن من ينتظره هو عليوي بزي خليجي .
- ٣٢- توجه عليوي إلى حفل عشاء أقامه جماعة من المفكرين في نادي الفكر بفندق الميريديان على شرف الراوي ، وصورة السيارة التي استقلها مع لمياء " عفراء " ما تزال تلاحق على وعيه

وهكذا تتداعى الأحداث وتتابع في سياق الرواية تتابعا تحفيزياً لو جاز لنا استخدام هذا التعبير ، حيث نجد أن كل تتابع يعد تحفيزاً للحدث التالي له مباشرة .

. . . . .

II - ويتضح تحفيز الحدث في رواية " الصياد واليهام " من خلال تتابع أحداث الرواية تتابعاً سببياً أو كيفياً أو تكرارياً ، وتشكل في النهاية الحدث الكلي للرواية ، وقد تتابع تحفيز الحدث على النحو التالي :

- ١ - وصف مدينة الاسكندرية وكيف أنها جاذبة لكل من يتوجه إليها .
- ٢ - حلم الصياد وهو صغير بالانتقال مع أبيه وأمه إلى الاسكندرية للعيش فيها .
- ٣ - وصف حالة الفقر والبؤس التي يعيشها الصياد ووالده ، حيث يعمل الوالد عسكرياً دورية في السكة الحديد .
- ٤ - خروج الصياد للصيد وطلب الزوجة الذهاب معه لكنه يرفض اصطحابها معه .
- ٥ - تسكع الصياد في شوارع الاسكندرية في الأيام الباردة ومشاهدته مناظر السقوط والعري والتناقض ، حيث تجلس فتاة عارية محتضنة عمود النور ، وأربعة شبان يحتاطون أخرى عارية .
- ٦ - تردد الصياد على البار والانزواء في أحد أركانه .
- ٧ - لقاءاته المتكررة بقمصر عند كشكها لشرب الشاي وتعلقه بها وحبها له ورغبتها في الزواج منه .
- ٨ - استحضار الصياد لموت أبيه وسفره مع عمه وأمه إلى أسوان وتعذيب عمه لأمه وضربه لعمه وهربه إلى الاسكندرية وعمله بمكابس القطن .
- ٩ - لقاء الشرطي به وتذكيره ببطولاته الخارقة وبطولات شخصية الجبار الأسطورية ، وتذكيره أيضاً بموت طفله غير أن الصياد لا يذكر شيئاً من حديث الشرطي .
- ١٠ - حديث الشرطي للصياد عن العجوز التي دهمها القطار ، وكانت تبيع الحلوى للعمال ، وعن متاعب الشرطة ثم اختفاء الشرطي وكشكه .
- ١١ - استحضار الصياد شخصية زميله الذي علمه الصيد وسرده قصة موت أبيه وأمه ثم اختفاء زميله نهائياً .



- ١٢- حدث التهام الشعبان لعصفور صغير وخوف الصياد منه ، بينما العجوز كان يكوره في يده ، وقتل الصياد للشعبان في نهاية المطاف .
- ١٣- لقاء الصياد بالعجوز واضفاء بعد أسطوري على الشجرة التي يجلس تحتها وحديث العجوز عن موت طفله وهجر زوجته له .
- ١٤- استحضار الصياد صورة طفله الذي دهمه القطار وزوجته التي تحب تربية الحمام .
- ١٥- استحضار العجوز للمعارك الحربية القديمة واشتراك شقيقه في حروب فلسطين والقناة وبورسعيد ثم اختفى العجوز وشقيقه والشجرة .
- ١٦- محاولة الشرطي موسى الزواج من قمر لكنها ترفض .
- ١٧- لقاءات الصياد المتكررة مع الفتاة هند بينما أمها تلتقي بالشرطي ساعات طويلة .
- ١٨- لقاء الصياد برواد البار وضرب الزوارق الاسرائيلية لسفينة لبنانية وانقطاع الرفاق عن البار .
- ١٩- استحضار الصياد شخصية طفله وكلمات زوجته وابنه والشرطي واختفاء الصياد في نهاية الرواية .

وهكذا تتابع الأحداث بحيث يكون كل حافز تحفيزاً للحدث التالي له مباشرة .

\* \* \*

III- ومثلّ تتابع الحدث الروائي تحفيزاً سياقياً في رواية " المستنقعات الضوئية " ، حيث شكل تحفيزاً يقترب بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، وقد جاء التتابع الحداثي على النحو التالي :

- ١- دخول حميدة السجن ، ويدخوله شكل الكاتب القاعدة التأسيسية للتحفيز ، لأنه ترتب على هذا الحدث تتابع كل السياقات التحفيزية الأخرى فيقول في الصفحة الأولى في الرواية : " أهوى بالمعول على الأرض الصلبة ، أشغال شاقة كلهم أشغال شاقة ، إلا أنت أشغال شاقة مؤيدة " . ص ٩ . وعلى هذا التحفيز الحداثي تبنى لتحفيزات الحداثية الأخرى .
- ٢- تردد زوجة حميدة عليه في السجن عقب سجنه لمدة عامين بصحبة صديقه ،

- ومحاولتها مواصلة طريقه في نشر الكلمة الفاعلة ، مما جعل حميدة يشعر بالتفاوت .
- ٣- طلب زوجة حميدة من زوجها الطلاق وأصرارها عليه وزواجها بأخلص أصدقائه .
- ٤- شجار عيسى وعويس وتدخّل حميدة لفض المشاجرة بينهما وإهانة حميدة لعويس رئيس السجنين ، وشكوى عويس للمدير من تجاوزات حميدة وإهانتته له . وتصالهما بعد ذلك .
- ٥- تفوق حميدة في لعبة الشطرنج ، ومصاحبة المدير له وأعجابه به .
- ٦- استحضار حميدة أيام الخطوبة مع زوجته وتذكره لحظات مقتل الفتاة بيد أخويها .
- ٧- مرافقة حميدة للمدير في قضاء ليلة بالسينما خارج السجن وبعد شروع حميدة وتمكته من الهرب عاد مرة أخرى ليضع القيود في يديه مرة أخرى .
- ٨- قدوم مدير جديد للسجن ويعامل حميدة معاملة قاسية بها كثير من الإزدراء والسخط .

\* \* \*

## ٢- التحفيز الفعلي للمتن الحكائي ،

لا نعني بالتحفيز ذلك المعنى الذي أرادّه توماشفسكي من حيث كونه يتألف من وحدات غرضية صغرى بحيث تكون غير قابلة للتجزئ وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكى ، بحيث تكون كل جملة تتضمن في العمق حافزاً خاصاً بها " .

ولكننا نعني به الوحدات الصغرى الفاعلة سواء كانت قابلة للتجزئ أو غير قابلة له . لأن الحافز لا ينحصر في الجملة فحسب كما أن الجملة ليست وحدة صغرى غير قابلة للتجزئ، بل إن الجملة قابلة للتجزئ ، ولو خلت من التجزئ فلا يمكن أن تكون كلاماً منطقياً أو جمالياً - على حد تعبير " فلاديمير بروب " ، ومن ثم فإن التحفيز هو كل وحدة صغرى فاعلة في السياق الروائي ، سواء تشكلت هذه الوحدة من جملة أو عدة جمل أو موقف أو صورة أو لوحة روائية ، وتتباين فعاليتها ما بين الفعالية الأساسية أو الجهرية أو المشتركة وحينئذ نطلق عليها " حوافز مركزية " أو أساسية أو مشتركة . والفعالية الثانوية أو الحرة وحينئذ نطلق عليها " حوافز فرعية أو ثانوية أو حرة " .

وعليه فإن دراستنا للتحفيز الفعلي تنقسم إلى قسمين :

- أحدهما : التحفيز الفعلي المركزي .
- ثانيهما : التحفيز الفعلي الفرعي .

\* \* \*

## ١-٢- التحفيز الفعلي المركزي :

وهو التحفيز الذي يشكل ملمحاً بارزاً في النص الروائي ، ويكون مشتركاً في كل سياقات الرواية وأحداثها ، أي يكون أساسياً ومركزياً بالنسبة للمتن الحكائي . ويتضح هذا التحفيز المركزي في كل النصوص الروائية ، ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - في رواية " الغرف الأخرى " يتضح التحفيز الفعلي المركزي في عديد من مشاهد الرواية ومنها :

- ١- المواقف التي اقترنت بالفتاة " عفراء " طوال الرواية ومنها قدومها بالشاحنة إلى الساحة ، وقد كان هذا القدوم حافزاً لكل الأحداث التي تتابعت بعد ذلك مثل قدومها بسيارة خاصة واصطحابها الراوي معها .
- ٢- دخول الراوي البيت المعزول أو المتاهة أو السجن ، حيث شكل هذا الفعل تحفيزاً جوهرياً بنى عليه المتن الحكائي في الرواية .
- ٣- اصطحاب عفراء للراوي وعزام إلى قاعة الحفل لإلقاء محاضرة على الجمهور يقول الراوي : " وما كدت أعود إلى مكاني حتى جاء الرجل ذو الصلعة الشامخة والزي الذي تلتصع فيه الأزرار كالذهب ، وتقدم مني هذه المرة باحترام شديد ، وقال وهو ينحني قليلاً " هل جنابك حاضر ؟ الكل في انتظارك " . ص ٢٨ . وبشكل هذا اللقاء حافزاً أساسياً لأنه شكل المواقف الخلاقية بين الراوي وعزام ، " صاحب الأزرار الذهبية " وعفراء والجمهور . وهذا الخلاف كان نقطة الارتكاز المحورية التي بنيت عليها أحداث الرواية .

- ٤- تعد المحاضرة التي ألقاها الراوي حافزاً أساسياً أيضاً لأنها كشفت أسلوب التآمر والتضليل والكذب الذي تلجأ إليه السلطة لخداع الجمهور .
- ٥- ضجر الجمهور وضيقة بما يحدث في القاعة وقلقه المتزايد نتيجة إدراكه لما يحاك له من تآمر وتلنيق .
- ٦- الرسالة التي أعطاها عليوي للراوي داخل الغرفة وكانت حافزاً لانتقاله إلى موضع آخر في داخل المبنى ويفادر الغرفة الزرقاء ، يقول نص الرسالة : " نحن الموقعين أدناه نعلمك أننا في انتظارك بفارغ الصبر ، لا تصدق كل ما تسمعه أو تراه في الغرفة الزرقاء . وأسرع بالمجيئ ... أسرع " . ص ٦٠ .
- وكانت هذه الرسالة حافزاً لانتقاله للغرفة البيضاء ثم انتقاله بعدها إلى مكان الخروج للانتظار عند المحكومين وانتهى به الأمر للوصول إلى غرفة المائدة حيث اجتمع في انتظاره . فالرسالة كانت حافزاً لكل هذه الأحداث التي مر بها الراوي بداية من خروجه من الغرفة المظلمة وحتى وصوله إلى غرفة المائدة .
- ٧- كتاب " المعلوم والمجهول " المنسوب إلى الراوي المدعو بالدكتور غمر علوان ، فقد كان هذا الكتاب حافزاً لأفكار الطبيب راسم عزت ولانعكاس نمط العلاقة بين السلطة والمجتمع من ناحية ، وبين الذات وذاتها من ناحية ثانية وبينها وبين الأنا الجماعية من ناحية ثالثة . كما أن هذا الكتاب يعد حافزاً للأفكار التي تلفقها السلطة وتنسبها لنمر علوان . وقد شكل حافزاً جوهرياً في معظم أحداث الرواية .
- ٨- استمارة الخروج كانت حافزاً لخروج الراوي من البيت المعزول أو المتاهة أو السجن ، يقول : " تناول عليوي استمارة ودفعها إليّ وقال : " أعندك قلم ؟ أملأها بسرعة ، من فضلك " أخذتها ونشرتها على العارضة ، وأخرجت قلمي وقرأت " . ص ٧٨ .
- وعندما تلكأ الراوي في التوقيع اختطف عليوي الورقة منه وملأها ووقع بدلاً منه وأعطائها للفتاة الجالسة خلف الحاجز الزجاجي وأخذ نسخة منها واصطحب الراوي إلى حفل العشاء . وطلب منه أن يحتفظ بنسخة هذه الاستمارة لأنه قد يحتاج إليها عند الخروج .
- ٩- كلمة رئيس المائدة أثناء حفل العشاء ، كانت حافزاً لتجسيد المتاهة الأسطورية التي عاشها الراوي داخل هذا المبنى المعزول ، يقول : " أيها السادة لو أتيح لكم أن

تحدثوا إلى ضيفنا الكريم كما أتبع لي أنا هذا المساء لانهشتم لكلامه حقا أتدرون ماذا قال لي الدكتور نمر علوان قبل دقائق ؟ قال إنه حين ينظر إلى نفسه اليوم ، يجد أنه أشبه برجل دخل المتاهة عن خطأ ، وكما يلتقي ابنه ملك على مدخلها ( كما فعل بطل الأسطورة اليونانية ) تعطيه خيطا يستمر يمه ، ليعرف بعد أن يتوغل فيها كيف يعود ويخرج منها إلى الهواء الطلق . وإذا لقي المينوتور في نهاية المتاهة ، فلن يعرف ما الذي بالضبط سيفعل به ، لأنه نسي أن يأتي بسلاحه معه ، فماذا نقول نحن إذن ، نحن الذين يزوج بنا في المتاهة زجا كل يوم والمينوتور ينتظرنا ليلتهجنا واحداً واحداً ، غداء وعشاء له ، ولم نزود بمثل ذلك السلاح القاطع الذي وهبته الطبيعة لنمر علوان ، سلاح العقل النير الذي لا يصمد وحش أمامه ؟ ص ٨٥ .

وهذه الكلمة تعد حافزاً جوهرياً للأفكار التي يطرحها الروائي في الرواية ، وتكشف غمط التطبيق الذي ألفته السلطة في الواقع المعيش .

١٠- كلمة الراوي في حفل العشاء تعد حافزاً لتعرية سلبيات الواقع المعيش ، ورفض القهر والحصار الذي تمارسه السلطة على البسطاء والمحكومين ، وكذلك رفض الهزيمة والضباع .

وهناك حوافز مركزية عديدة لكننا وقفنا عند أهمها على سبيل التمثيل لا الحصر .

\* \* \* \*

II- أما التحفيز المركزي في رواية " الصباد واليمام " فإنه يشكل ملمحاً بارزاً فيها وقد اتضح في كثير من مشاهد الرواية منها :

١- موت الأب حيث شكل نقطة محورية في تغيير غمط حياة علي الصباد ، فبدلاً من أن كان يواصل دراسته اضطر للانتقال مع أمه إلى أسوان في ضيافة عمه ، مما دفعه إلى ضرب عمه عندما عذب أمه ، أي أن موت الأب هو الذي أدى إلى التحفيز الأساسي لهذه التغييرات التي طرأت على متن الرواية ومبناها .

٢- اختفاء قمر شكل تحفيزاً أساسياً في الرواية . لأنه عليه قامت بعض أحداث الرواية وجعل الجميع يتطلع إليها ويبحث عنها . يقول : " واليوم ابتلعت الأرض الكشك

وقمر . أو طارا معا ، أما زالت الأرض سحراً والفضاء خبالاً ؟ ما معنى مضي  
السنين إذن ؟ أم لعله لم يعد يرى جيداً ؟ إن الذي يرى العصفائر لا يعمى عن كشك  
راسخ وامرأة مثل قمر " . ص ٢٣ . ومن ثم يشكل اختفاء قمر صدمة للصيد يعجز  
عن تفسيرها .

٣- ونستطيع القول إن اختفاء الشخصيات شكل تحفيزاً أساسياً في الرواية ، حتى أن  
الصيد أصبح يخشى التعرف على بعض الشخصيات خشية أن يصاب باختفائهم .  
فقد اختفت قمر واختفى الشرطي . ويختفي زميله الذي علمه الصيد . ويختفي  
شقيق العجوز الذي اشترك في عدة حروب منها حرب فلسطين ، وحرب القناة ، وحرب  
بورسعيد ولذلك يقول العجوز للصيد محدث إياه عن شقيقه : " قامت يا وئدي  
حربان بعد ذلك لا بد أنه لو ظل حياً لاشترك في إحداها أو فيهما . كان أبي يقول إنه  
لن ينته إلا أن يقتل " . ص ٦٥ ، واختفاء رواد البار ، واختفاء طفله ، واختفاء أمه  
وكل من عرفهم الصيد اختفوا ، حتى أنه يخشى أن يسأل عن أي شخصية يعرفها  
فيصدم باختفائها يقول محدثاً نفسه : " ماذا يجري ؟ تتحطم السفينة فوق الماء  
وسلامة فوق الأرض ولا يعود ، بينما يعود كل من كان بالسفينة وقت الضرب ،  
وكمال يقتل إيطاليا في نابولي ؟ يحدث كل هذا لأنه سأل عن رجل تاه أو اختفى لماذا  
لم يظل صامتاً في البار ؟ " ص ٧٧ . ويختفي العجوز أيضاً . ومن ثم نستطيع  
القول إن عبارات الاختفاء شكلت تحفيزاً أساسياً في متن الرواية .

٤- حكايات العجوز والشرطي وهند للصيد شكلت تحفيزاً أساسياً لأنها كشفت الجوانب  
المبهمة في متن الرواية من ناحية ، وبنى عليها أحداث الشخصيات ومواقفها من  
ناحية ثانية . لاسيما حكايات العجوز عن الحرب العالمية الثانية والعلمين ، وحرب  
فلسطين ، والقناة ، وبورسعيد ، وحكايات الشرطي حول الجوانب المخفية في حياة  
الصيد ، وحكايات هند حول الجوانب المخفية في حياتها وأمها وقمر والعجوز  
والشرطي . وتشكل مثل هذه المواقف والرؤى تحفيزاً جوهرياً في متن الرواية ومبناها .

\* \* \*

III- أما التحفيز الأساسي في رواية " المستنقعات الضوئية " فقد اتضح في بعض المشاهد منها :

- ١- طلب الزوجة الطلاق من زوجها حيث شكل هذا الأمر ركيزة أساسية في بناء الرواية وفي وعي حميدة لاسيما كلماتها التي تتداعى عليه : " هي تطلب الاذن منك بالطلاق " ص ١٠ .
- ٢- تداعي مشهد الفتاة القتيلة على الراوي طوال الرواية شكل تحفيزاً أساسياً فقد تكرر هذه التداعيات في صفحات ( ١٢ - ١٨ - ١٩ - ٢٦ - ٦٢ - ٦٣ - ٧٦ ) .
- ٣- تمكن حميدة من الهروب وعودته مرة أخرى بحض إرادته .
- ٤- تداعيات صورة زوجته عليه كلما تطلع إلى الحرية .

## ٢-٢- التحفيز الفعلي الفرعي :

ونعني به الوحدات الصغرى ذات الفعالية الثانوية أو الحرة أو الفرعية ، التي يمكن تجاوزها في السياق الروائي دون أن يحدث خلل في المتن أو المبنى الحكائي .

وقد شكل هذا النمط التحفيزي ملمحاً بارزاً في الرواية العربية ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر :

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " نجد التحفيز الفرعي في العديد من المشاهد منها :

- ١- سماع الراوي لهدير سيارة كان حافزاً لقدم الشاحنة التي تقل أعداداً كبيرة من النساء والرجال والفتيات والشباب يقول : " سمعت من بعيد هدير سيارة قادمة من اليمين فاتجه بصري نحو الطريق الذي توقعت أن تبرز السيارة فيه ، وخمنت من ضخامة الصوت أنها ستكون شاحنة كبيرة ، وإذا بالفعل شاحنة تدخل الميدان " . ص ٨ .
- فصوت هدير السيارة يعد حافزاً جزئياً أو فرعياً أو ثانوياً لقدم السيارة ، على أن السيارة كانت قادمة سواء سمع الراوي هديرها أو لم يسمعه . ومن ثم كان الحافز في هذا الموضع ثانوياً .

٢ - بظء سير الشاحنة وتوقفها بعد ذلك على مقربة من الراوي بعد حافزاً لركوب الراوي والرجل صاحب المعطف الأسود الطويل الشاحنة ، غير أن هذا الحافز جزني لذلك استقل الشاحنة صاحب المعطف بينما الراوي لم يستقلها . أي أن توقف الشاحنة كان حافزاً لركوب الرجل صاحب المعطف بينما لم يكن حافزاً للراوي .

٣ - ملابس الفتاة كانت حافزاً لتحقيق الراوي منها ، ومن ثم نجد الجملة التي يطلب الراوي من الفتاة أن ترفع تنورتها تشكل حافزاً فرعياً أو حراً يقول : " خطر لي خاطر جرى فقلت : اسمعي لو سمحت لي أن أرفع تنورتك هذه ؟

- وأنا أسوق ؟

- لا تأكد من شيء واحد .

- هو

- إذا كنت تلبسين شيئاً تحتها . . . . أريد أن أتأكد إن كنت أنت الفتاة التي رأيتها في الشاحنة ، هذا كل ما هناك " . ص ١٣ .

٤ - الشاحنة نفسها كانت حافزاً لنقل ركابها من النساء والرجال والفتيات والشباب إلى البيت المعزول أو لنقل المتاهة أو السجن ، وكذلك السيارة التي كانت تستقلها عفراء كانت حافزاً لنقل الراوي عادل الطيبي أو عمر علوان أو فارس الصقار إلى المتاهة . فالشاحنة والسيارة حافزان حران أو ثانويان في المتن الحكائي .

٥ - جلوس الفتاة بجوار الراوي وملابسها التي ترتديها كانت حافزاً لتقبيل الراوي لها ومعانقته إياها ، أما جلوس الشمطاء الجالسة وراء المكتب الفخم فكانت حافزاً لامتناعهما عن التقبيل والعناق . يقول : " أشارت إلي الشمطاء الجالسة وراء المكتب الفخم ، واقتربت مني حتى التصقت بي ، ثم رفعت كفيها وأخذت وجهي بينهما ، وسحبتي إليها في قبلة حارة طويلة لم أمانع ، وما كادت ترفع شفتيها عن شفتي حتى عدت وأطبقت شفتي على فمها ، امتص شفتيها بنهم ، وأمتص الرحيق من لسانها وأصابها تنفوس في شعري يعبث به ، وفجأة ابتعدت عني بما يشبه الفزع ونظرنا كلانا إلى صاحبة المكتب الفخم " . ص ٢٥ .

٦ - نهوض محمود حسن وسامي الإمام من مقعديهما في أول القاعة ومنتصفها كان حافزاً لمهاجمتهما الراوي " الخطيب المحاضر " لأنه لم يلتزم بما اجتمعوا من أجله ، وقاطع



رئيس الحفل ، ولم بأبه الراوي بمقاطعتيها له لأنهما جزء من منظومة الخطة التآمرية التي تضعها السلطة داخل المتاهة أو السجن .

٧- إطفاء الإضاءة أثناء شروع الراوي في قراءتها بعد أخذها من عليوي يعد حافزاً حراً لعدم قراءة الراوي هذه الرسالة ولكي لا يتمكن من قراءتها بقول الراوي : " سحقت رأس السيكار في المنفضة والتقطت الرسالة ولكن ما كدت أفض غلافها حتى انطفأت الأضواء كلها - حتى الضوء الأحمر الخافت الذي كان قد أعانني في أثناء مغازلتي الفاشلة لعفراء ، فصحت ، إذ هجست بأن المسألة مرتبة ومقصودة : أستاذ ، أنت أطفأت الأضواء ، لأنك لا تريد أن أقرأ الرسالة " . ص ٥٥ .

٨- المصباح اليدوي الذي تركته عفراء في غرفة الراوي يعد حافزاً حراً ليعضد الراوي به الغرفة عندما اطفئ ضوءها ، ولذلك حاول الراوي البحث عن المصباح ليستخدمه في إضاءة الغرفة حتى عادت الأضواء إلى الغرفة .

٩- جلوس الرجال والنساء على الدرج يعد حافزاً حراً لتطلع هؤلاء إلى الخروج من الحصار أو المتاهة أو السجن .

وهكذا نجد أن الحافز الحر يشكل ملمحاً بارزاً في سياق المتن الحكائي والمبنى الحكائي في الرواية .

\* \* \* \*

II- أما التحفيز الفرعي أو الحر في رواية " الصياد والبيمام " فيتضح في بعض مشاهد الرواية منها :

١- وصف شوارع الاسكندرية ليلاً عندما يتجول فيها الصياد على الأوصف والطرق وكذلك وصفه للرصيف ومحطة السكة الحديد يقول : " نظراته الفاحصة للسقف المغطى لنصف الرصيف البناء المرتفع عن الأرض بين القضبان ، العريض عشرين متراً الطويل ألف متر . بلاطه أسود مربع واسع ٠٠٠٠ ألواح الصاج التي تكون منها كبيرة ومتعرجة . ثقب كبير تتخللها . في الصيف تنفذ منها الأشعة فتفرش الرصيف ببقع شواء من الضوء " . ص ١٠ - ١١ .

- وهكذا يسترسل الراوي في وصف المكان، ومثل هذا الوصف بشكل تحفيزاً حراً.
- ٢- نصيحة العمال لبعضهم البعض عن تحمل مشقة العمل في السكة الحديد يقول : " من نؤادر العمل في السكة الحديد أن أول عامل قال للذي بعده : إن العمر طويل ، والسكة الحديد لن تنتهي لذلك نخصص كتفا واحداً للحمل عليها نصف العمر ، والأخرى للنصف الثاني . ومشينا جميعاً على النصيحة " . ص ٢٥ .
- ٣- وصفه للطيور والمبادين في الأسكندرية حيث يصف ميدان المحطة وحي الكرنطينة والطرق غير المرصوفة والمنازل المتباعدة وسيارات النقل التي تثير الغبار ، والعصافير التي تقف على أسلاك الكهرباء الهوائية ، والبيوت المزدحمة ، والأطفال الذين يقذفون الطيور باخجارة . ومثل هذه المشاهد الوصفية تتكرر كثيراً في الرواية ومن الممكن استخدام هذه الحوافز الحرة في أكثر من موضع في الرواية .
- ٤- اصطدام القطار بسيارة نقل ، فقد جاءت هذه الوحدة الصغرى عارضة في سياق الرواية يقول عن زميله " في ذات اليوم بالذات وقعت حادثة . اصطدمت سيارة نقل بقطار . وفيه بالذات كان القطار عسكرياً ، وجاء في خطاب الفصل من العمل "اهمال ترتب عليه تأخير قطار على درجة عالية من الأهمية ، وضحك زميله وقال - سألت هل هناك حرب ولا أدري فقالوا في اليمن ، وضحك أكثر قائلاً : لم أكن أفكر أن قطاراً يمر في البقعة التي أجلس فيها يمكن أن يؤثر في حرب تجرى في اليمن " . ص ٤٥ .
- وهكذا نجد أن حادث الاصطدام بالسيارة جاء عارضا في السياق ولكن ترتب عليه فصل زميله من العمل . فهذا الحافز الفرعي جاء تحفيزاً لحافز مركزي . لأن هذا الفصل من العمل ترتب عليه كل المآسي التي وقعت لزميله والضياع الذي عاشه .
- ٥- التهام الثعبان لعصفور صغير ومحاولات الصيد قتله شكل تحفيزاً حراً .
- ٦- تعطير زوجة الصيد بعطر زهيد في سمره وقيمته ، وعندما أفصح لها عن ذلك أجهشت بالبكاء في الحمام .
- ٧- موت ابن الرجل العجوز جاء عارضا دون أن يشكل تحفيزاً جوهرياً في النص ، على الرغم من أنه كان صياد بمام أيضاً .

III- وفي رواية " المستنقعات الضوئية " بتضح التحفيز الفرعي في بعض مواضع الرواية منها :

- ١- الصديق الذي تزوج زوجة صدبقة حميدة .
  - ٢- تفوق حميدة في لعبة الشطرنج شكل تحفيزاً فرعياً من حيث إثبات مقدرة حميدة على لعبة الشطرنج عندما ينبه المدير بأن زميله سيهزمه يقول " سيدي صديقك سيقضي على الملك بعد حركتين فقط إن لم تحرك هذه القلعة " . ص ٣٦ .
  - ٣- شجار حميدة ورئيس السجنائين عندما تدخل بين السجنان ورئيسه لفض مشاجرة بينهما .
  - ٤- ارسال رئيس السجنائين رسالة إلى ابنه في الجبهة وهو يشكو لحميدة المآسي التي يلاقها ابنه يقول له سبع سنوات من الزمالة . عندما أرسل ابنه إلى الجبهة كان يشكو همومه إليّ :
  - حميدة . . أريد أن تكتب لي رسالة لابني " . ص ٢٨ .
  - ٥- فيلم زوربا والحوار الذي دار بين المدير وحميدة حول هذا الفيلم .
- وكل هذه المواضع تشكل تحفيزاً حراً في المتن الحكائي والمبنى الحكائي .

### ٣- تحفيز الطبيعة أو الخاصة .

يعني هذا الحافز بطبيعة العمل الروائي وخاصيته من حيث التأليف والواقع والبعد الجمالي - حيث يشكل كل بعد من هذه الأبعاد تحفيزاً في المتن الحكائي . ومن ثم ينقسم تحفيز الطبيعة أو الخاصة إلى ثلاثة أقسام هي :

- ١- التحفيز التأليني .
- ٢- التحفيز الواقعي .
- ٣- التحفيز الجمالي .

. . . . .

## ٢-١ التحفيز التأليفي Compositionnelle

شكل التحفيز التأليفي ملمحاً جوهرياً في سياق المتن الحكائي وينقسم التحفيز التأليفي إلى ثلاثة مستويات هي :

- أ - التحفيز التأليفي للمؤثرات .
- ب - التحفيز التأليفي للوصف .
- ج - التحفيز التأليفي للتزييف الفني .

\* \* \*

## ٢-١-أ التحفيز التأليفي للمؤثرات

ويعني به استخدام الروائي للمؤثرات المختلفة في المتن الحكائي مثل أثاث الحجرات والمكاتب والديار والأماكن المختلفة ، إذ يجب أن تشكل هذه المؤثرات تحفيزاً في السياق ولا يكون ورودها اعتباطياً أو عشوائياً .

I - وفي رواية الغرف الأخرى نجد تحفيز المؤثرات في العديد من مشاهد الرواية ومنها :

- ١- وصف الراوي لأثاث الغرف في أكثر من موضع في الرواية يقول في وصفه لفرقة مكتب صاحب الأزوار النحاسية " كانت قاعة المدخل المضاة كبيرة فارغة فيما عدا كرسيين أو ثلاثة ، دلفنا منها إلى باب جانبي ، بمحاذاة امرأة طويلة أنيقة قصت على شكل شجرة ، رأيت خيالي فيها ، فقلت : غريب هل هذا أنا ؟ ولو لم ألمح فيها الفتاة التي معي تماماً كما هي لأتسمت أنني ضحية خدعة بصرية . خيل إليّ فيها أن لي شارباً كثراً أسود ، وأن شعر سألقي وشعر رأسي قد خالطه البياض ، وعندما مرقتا من الباب تحسست ما فوق شفتي العليا لأتأكد من أن لا شارب لي ، ولكنني لم أستطع معرفة ما إذا كان شعر رأسي الأسود قد أصابه الشيب دون أن أدري " . ص ٢٣ .
- ف نجد في هذا النص استخدام الروائي لبعض المؤثرات مثل الكراسي والحرارة .

فوجود الكرسيين أو الثلاثة يشكل حافزاً لجلوس صاحب الازرار النحاسية ورفيقتيه وانضم إليهما الراوي "نمر علوان"، كذلك شكل وجود المرأة حافزاً قوياً لانعكاس صورة الراوي عليها وإدراكه لحقيقة ذاته الضائعة، والتي أصابها التغيير دون أن يدري .

٢- وصف الراوي لأثاث قاعة المسرح بشكل حافزاً تأليفياً أيضاً فقد سرد أهم الأثاث الموجود في القاعة مثل وجود منضدة وخلفها ثلاثة كراسي وعلى المنضدة ميكروفون ويكون هذا حافزاً لجلوس الراوي ورئيس الحفل وعفراء على الكراسي والميكروفون حافزاً لإلقاء المحاضرة وإدارة الحوار مع الجمهور .

٣- وصف الراوي لأثاث الغرفة الزرقاء شكل حافزاً تأليفياً أيضاً يقول: " لأجد نفسي في غرفة زرقاء الجدران، زرقاء السقف، زرقاء الستائر، وقد أضيئت بمصباح على منضدة كبيرة ومصباحين آخرين قائمين كل في ركن، يلقيان الضوء على الأرض . وقد نبهني ذلك إلى السجاد الكاشان الذي إزدانت به أرض الغرفة، وكانت كبيرة بعض الشيء على قلة أثاثها " . ص ٤٤

ويتضح أن استخدام اللون الأزرق للستائر والجدران والسقف كان حافزاً لعدم رؤية الراوي للأشياء داخلها أو خارجها . وحافزاً أيضاً للتهيئات التي تتراءى له لاسيما محبوبته سعاد . أي أن عفراء استطاعت أن تضع هذا الأثاث في الغرفة ليكون حافزاً لحبك تنكرها في صورة سعاد دون أن يكتشفها الراوي "نمر علوان" .

٤- وصف الراوي لأثاث غرفة عيادة الطبيب راسم عزت يعد حافزاً تأليفياً أيضاً حيث تشكل كل قطع الأثاث الموجودة داخل الغرفة حافزاً تأليفياً له وظيفة في سياق المتن الروائي يقول: " دخلت إلى غرفة أخرى أشبه ما تكون بغرفة انتظار في عيادة طبيب، فعلى امتداد الجدران الأربعة الشديدة البياض مصاطب منتظمة لجلوس المراجعين الذين لم يكن هناك منهم أحد في تلك اللحظة، وقد علقت على الجدران صور مطبوعة بالألوان لامهات ورديات الحدود يرضعن أطفالهن ولقططهن سيامية سمينة إزدانت أعناقها بالأشرطة البنفسجية، مما أكد لي انطباعي بأن هذه غرفة لانتظار المرضى . . غرفة أخرى بيضاء الجدران ولكن خالية من كل أثاث فيها عدا كرسيًا واحدًا جلس عليه شاب وسيم، يرتدي مريولا أبيض وفي يده كتاب يقرأ فيه لعله

الطبيب أو الممرض " . ص ٦١

وهنا نجد أن أثاث الغرفة بعد حافزاً جعلها غرفة انتظار مرضى في عبادة طبيب، والكرسي يعد حافزاً لجلوس الطبيب عليه ، والكتاب في يد الشاب الوسيم يعد حافزاً لكتاب " المعلوم والمجهول " المنسوب للراوي فمر علوان والذي دار بين الراوي والطبيب حوار طويل حول أفكاره وقضاياها .

٥- وصف الراوي لأثاث غرفة الأرشيف وحفظ الوثائق وتخزين الملفات بعد تحفيزاً تأليفياً أيضاً يقول : " وجر درجاً كبيراً مليئاً بالأضابير ولكنه كان مليئاً أيضاً بأشياء أخرى لم يتوقعها عليوي ، إذ انطلقت من بين الأوراق صراصير سمينة من أحجام مختلفة ، ورأيت على الأقل عقريين سوداوين ضخمين يخرجان من جانب الدرج ، وزحقت عدة عظاما إلى الخارج كأنها تريد استنشاق الهواء - مما جعلني فزعاً أقفز عن رصيف الحركة ، وقد لمحت لحظتئذ بضع حبات صفراء صغيرة ترفع رؤوسها من بين الأضابير وتمايل بها . فوجئ عليوي وارتيك ، وألقى بالورقة التي كانت طيلة الوقت في يده إلى باطن الدرج ، وأغلقه بدفعة قوية دوى صوتها في قبر الأرشيف كاتنفجار قنبلة" . ص ٨٠ - ٨١ .

فالدرج الكبير يعد تحفيزاً لحفظ الأوراق والملفات وفيها الورقة التي تم فيها تسجيل بيانات الراوي " فمر علوان " ، أما الحشرات والصراصير والأضابير فقد جاءت حافزاً لأهمال السلطة للملفات وأوراق البسطاء والمحاصرين داخل السجن ، وحافزاً أيضاً لكشف خواء الشخصية السلطوية مثل عليوي الذي انتابه الفزع من وجود صرصار داخل الدرج بينما يمارس قهره السلطوي للأبرياء والبسطاء والمفكرين داخل السجن .

وهكذا نجد أن تحفيز المؤثرات شكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية بحيث أن الروائي لم يستخدم مؤثراً من المؤثرات إلا كان حافزاً تأليفياً لحدث ما في المتن الروائي . ونستطيع القول إن علاقة الحافز التألفي للمؤثرات بالحدث الذي ينبج عن هذا الحافز علاقة سببية حيث يكون الحافز سبباً للحدث الذي ينتج عنه .

. . . . .

II- ونجد التحفيز التأليفي للمؤثرات في رواية " الصياد والبيمار " في مواضع متفرقة وقليلة في الرواية مثل وصف المحتويات داخل الكشك أو وصف المؤثرات داخل " سكن المصلحة " ويعني به سكن السكة الحديدي المخصص للعمال البسطاء ، أو مؤثرات البار الذي كان يرتاده الصياد . أو كشك الشرطي . يقول في وصفه مؤثرات البار " . لاحظ أنه بعد دخوله لم يدخل البار أحد ، لاحظ ذلك فيما بعد وحتى اليوم . كان الجالسون متبتلين حول الزجاجات القائمة وأطباق الترمس والخس والجبن وقطع الخبز ، وتحت سحائب دخان السجائر الأبيض والأزرق التي لا تلتصق بالسقف الملون ، ولا ترتاح على المناضد " . ص ١٥ .

وهكذا نجد أن وصفه لأثاث البار بشكل تحفيزاً تأليفاً في المتن والمبنى الروائي .

III- ونجد التحفيز التأليفي أيضاً في رواية " المستنقعات الضوئية " في بعض المواضع على الرغم من ضآلة هذا التحفيز التأثيثي أيضاً في هذه الرواية . وقد يرجع هذا إلى عناية السارد بالتتابع الحداثي أكثر من العناية بجزئيات المكان ودقائقه . وهذا ما نلاحظه في هذه الرواية أو في رواية " الصياد والبيمار " . برغم أنه شكل ملمحاً بارزاً في " الغرف الأخرى " لأن عناية السارد بالمكان نفسه شكلت بذرة اهتمامه .

وفي هذه الرواية نجد التحفيز التأثيثي في بعض المواضع ومنها وصفه للرواق يقول : "الرواق الطويل ، النور الباهت الذي ترسله المصابيح القذرة المعلقة في السقف لا يكاد يبدد وحشة الظلام ، ولا يرسم مستنقعات ضوئية على الأرض " . ص ٥٣ .

كما نجد تحفيزاً تأثيثياً آخر في وصفه للسجن أو غرفة المدير أو دار السينما . غير أنها - كما ذكرنا - لا تشكل ملمحاً بارزاً .

### ٣-١- ب - التحفيز التأليفي للوصف :

شكل هذا التحفيز ملمحاً جوهرياً في سياق الرواية لاسيما سياق المتن الحكائي وينقسم هذا التحفيز إلى قسمين أحدهما يعني بوصف الطبيعة المنسجمة والآخر يعني بالطبيعة اللامبالية .

## ٢-١- ب ١- وصف الطبيعة المنسجمة .

ويعني هذا الخافز بالتوافق في المتن الحكائي بين فعل الشخصية والطبيعة المحيطة بها . ومثل هذا الخافز نجده في العديد من الروايات حتى أنه شكل محوراً بارزاً فيها .

١- في رواية " الغرف الأخرى " نجد حافز الطبيعة المنسجمة في العديد من مشاهد الرواية ولكن نقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

ففي بداية الرواية نجد حافز الطبيعة المنسجمة بين حالات الحزن والقلق والانتظار التي تسيطر على الراوي وبين وصف الطبيعة السوداوية ، أي أن حالات الأرق المسيطرة على الراوي كانت حافزاً لسيطرة الظلام على ضوء النهار وقد يكون العكس صحيحاً في مثل هذه الحوافز يقول " كان ميداناً موحشاً في تلك الساعة ، لا أحد يتحرك فيه أو على جوانبه ، ولا تعبيره سيارة أو مركبة من أي نوع . والوقت ؟ كان عصراً ، بل بعد غروب الشمس ، وتبيل هبوط الظلام في تلك اللحظات القلقة الموحشة التي سئمت النهار وياتت تتوق إلى ليل بضئ القلوم . وضوء النهار المتبقي رصاصي ، أغبر ، فيه مذاق الخيبة والحزن " . ص ٧ .

فنجد في هنا النص التوافق بين حافز فعل الشخصية وطبيعة الواقع المحيط بها . حيث الراوي يعيش حالة من الأرق والانتظار ، وتأتي الطبيعة متوافقة مع هذه الحالة النسبية فالطبيعة موحشة والنهار ودع شروقه وحل فيه الظلام بل أصبح ضوء النهار رصاصياً وأغبر لأن الظلمة قد هبطت عليه ، وامتزجت ظلمة النفس الإنسانية بظلمة النهار ، وهنا اتسم حافز الطبيعة المنسجمة بما يمكن أن نطلق عليه التوافق السيكلوجي ، أي توافق الحالات الشعورية للفعل مع عناصر الطبيعة .

ونجد هنا الحافز أيضاً عندما يجلس الراوي في حجرة مغلقة الأبواب ويحاول الخروج لا يستطيع فقد تم حصاره في هذه الغرفة ويشعر حينئذ بحالة من الضيق والضيق وعدم منطقية الأشياء فتتداخل في وعيه كل أصوات الطبيعة الحيوانية والبحرية ويصبح عاجزاً عن تفسير ما يحدث . يقول : " سحبت الستائر على النافذة ، وعدت إلى الكرسي الجلد الضخم ، يحيط بي الصراخ والحوار والنهيق والعواء . كما يحيط مرج البحر وصخبه بسياج



يفرق ولا يفرق . وفي تلك اللحظة صدرت عني صرخة مدوية انشقت لها حنجرتي وتلويت متعذبا في الكرسي ، وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى أحاول وقفها ولا أستطيع ، وعند صرختي الثالثة شعرت أنني أختنق ، احتبس عني الهواء ، وغبت عن الوعي ، لمدة لا أدري طولها " . ص ٤٢ .

وهنا نجد أن فعل الحصار للشخصية شكل حافزاً منسجماً مع عناصر الطبيعة المختلفة، فالطبيعة تتداخل أصواتها تداخلاً لا منطقياً ، ويتوقف الزمن الشعوري للشخصية نتيجة هذا الفعل الاضطهادي أو الحصارى ، الذي لا ترتضيه الشخصية لنفسها ومثلما كان حيز الراوي في هذه الغرفة لا منطقياً كذلك كان تداخل أصوات احيوانات المختلفة في لحظة واحدة في وعي الراوي لا منطقياً أيضاً .

وهكذا في العديد من مشاهد الرواية نجد هذا الحافز لوصف الطبيعة المنسجمة مع الفعل .

\* \* \*

## II - ونجد تحفيز الطبيعة المنسجمة في رواية " الصياد واليمام " في عدة مواضع منها :

- ١- توافق الحالات الشعورية لشخصية الصياد مع الطبيعة إذ بعد أن تجرع عدة كنوس شعر بحالة من النشوى والسعادة وكذلك كانت الطبيعة مبتهجة بقول : " لقد شرب خمسة كنوس ، صار دافئاً حقاً حتى أن الأمطار انقطعت ، بلعت البالوعات المياه الثقيلة ، صارت الشوارع تبرق تحت الأضواء الشاحبة . كزادات الناس وصارت تمشى في انتظام وتضحك وتدوي ضحكاتهما في الفضاء الرطب ، واستدار سعد زغلول فوق قاعدة التمثال وأعطى ظهره للبحر ، وانحنى فارداً جسمه وشاربه وذراعيه فوق المدينة وابتسم ، فتعجب كيف يقولون إن السكر " بهدلة " . ص ١٦ .
- ٢- وتتوافق الطبيعة أيضاً مع حالات الحزن التي تنتاب الصياد ، حيث تتحول المدينة إلى ظلمة وسحب داكنة بقول : " كانت الاسكندرية في تلك الليلة مدينة مظلمة ، اقتربت فيها السحب السوداء من الأرض ، لماذا لا تكون الأرض أرضاً والسماء سماء ؟

ظل يسقط في البئر وكان القرار البار . قال الجرسون الذي رآه حزينا :

- هل ستسألني عن مصطفى ؟ ص ٣٣ .

٣- ويتوافق وصفه للطبيعة أيضاً مع حالات الأسى التي انتابته عقب اختفاء قمر والشرطي والكشكين . يقول : " بفتح صباد اليمام عينيه على اتساعهما ولا يراه أو الكشك . شيئاً فشيئاً تعود السحب تقف بين السماء والأرض يتراجع الدفء ، يرتعش قليلاً . . . الرصيف طويل يبدو مثل كفن وخال تماماً من القصب " . ص ٣٩ - ٤٠ .

وهكذا نجد أن وصف الطبيعة المنسجمة مع الحالات الشعورية للشخصية يشكل ملمحاً بارزاً في معظم مشاهد الرواية .

ويتضامل تحفيز الطبيعة المنسجمة في " المستنقعات الضوئية : إلى حد العدمية ، لأن المسار كان سعياً طوال الرواية بعدئين أساسيين هما : مقتل الفتاة البريئة وتطليق زوجته له ، لذلك لم يعن بوصف مشاهد الطبيعة وفق الحالات الشعورية للشخصية كثيراً ، إلا في مواضع قليلة مثل : إنعكاس حالته الشعورية على الطبيعة المحيطة بالرواق حيث النور باهت والمصابيح قدرة ووحشة الظلام تدب في كل شيء ، والمستنقعات الضوئية تحيظ به من كل صوب .

### ٣-١- ب - ٣- وصف الطبيعة اللامبالية ،

ويعني هذا الحافز بحالة التناقض بين الفعل ووصف الطبيعة في المتن الحكائي . ونجد هذا الحافز في العديد من المشاهد الروائية .

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح هذا الحافز في بعض المشاهد منها أن الراوي عندما استقل السيارة مع عفراء ولا يدري له وجهه ويعيش حالة من الضياع ولا يعلم إلى أين تقوده هذه الفتاة وفي أحلك هذه اللحظات يصف هواء الطبيعة بالهراء العذب الرطب الذي ينعش الأنفثة ، وتتداعى عليه موسيقى شوبان ويستحضر كل مشاهد الطبيعة الرومانسية الجميلة يقول : " كأن في ذهني كهفا عميقاً أنزلق إليه فلا أرى

ولا أسمع أحداً في كهفى العميق هذا . أخذت أستمتع بالهواء البارد الرطب الذي بضرب وجهي ، وأسمع موسيقى كنت في الأيام الأخيرة كثير العزف لها - " ليليات " شوبان إنها جزء من دفاعي الداخلي ضد منغصات الحياة اليومية ، وتخيلت شوبان الشاب وهو يترك فراش عشيقته جورج صاند في ظلام " مايوركا " والمطر يهطل مدراراً صاحباً على الجزيرة المهجورة وفي غرف المنزل القديم يتحسس طريقه في ضوء شمعة إلى البيانو الذي سيطلقه بأنغامه من كل ما هو فيه ويحرره من مرضه ومن آلامه ولو لليلة واحدة أخرى " . ص ١٧ .

إن فعل الكتابة واخزن والضباع انذي يسيطر على الشخصية يكون حافزاً لوصف طبيعة مضادة لهذا الفعل ، أو لنقل طبيعة غير منسجمة مع الفعل ، أو طبيعة لا مبالية لهذا الفعل فالهواء الرطب والموسيقى الرومانسية ومواقف العشق تتداعى على الراوي بينما يعيش حالة من التمزق اللاتهامي ومنساق إلى واقع مجهول .

ونجد هذا التناقض أو التباين السيكولوجي - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - بين الفعل والطبيعة في العديد من مشاهد الرواية ، ففي مشهد آخر ، وهو مشهد خطبة الراوي في غرفة العمليات نجد الفعل يكون حافزاً للطبيعة الإنسانية والكونية المنسجمة وغير المنسجمة " اللامبالية " في آن واحد بقول : " ومن هنا فإن التعاسات تتراكم ، والعواطف الهادرة كأموال البحر تحبس في القواقع ، كما الجن في قماقم سليمان ، وتحبس معها الصور الرائعة المستحيلة . قد أتصور أن من أصابع يدي ، إذا نفّضها هكذا تتساقط الجنان - جنات الله الخالدات على الأرض والرجال والنساء في عشق أبدي ، لكنني أعلم أن أصابعي هذه قد تتساقط منها كذلك التعاسات والحقاقات والآثام ، فيتحل هاويات الجحيم مكان الجنان ، والرجال والنساء في عذاب أبدي " . ص ١١٦ .

وهنا تفتزج الطبيعة المنسجمة وغير المنسجمة في آن واحد ، حيث إن تعاسات الراوي التي يمر بها من خلال الحصار والعزلة والضباع المفروض عليه تكون حافزاً ليلاد الجنات الأرضية الخالدة وللعشق الأبدي ، وفي الوقت نفسه تكون حافزاً للنقيض أي للجحيم والآثام والعذاب الأبدي .

ومثل هذا الفعل القائم على المفارقة يكون حافظاً للشئ ، ونقيضه في آن واحد ، فهو حافظ للطبيعة المنسجمة واللامبالية في آن واحد .

II- وفي رواية " الصياد واليمام " نجد وصف انطبيعة اللامبالية في بعض المواضع ومنها صوت الفشة العارية التي تصبح هائجة بينما البحر والطبيعة وكل شئ ، حولها هادئ يقول : " كانت عارية أيضا ، بدت تحت الضوء الأصفر لامعة وشاحبة . جعلت فجأة تصرخ بكلمات بذبة وبخلط صوتها بصوت الموسيقى المنبعثة من الملهى . . . لكن البحر انظم خلفها . . . يتشاب وهو يسمع صوت موجه الهادئ الوقود " . ص ١٣ .

على أن وصف الطبيعة المنسجمة في هذه الرواية هو الذي طفى ولكن تحفيز الطبيعة غير المنسجمة جاء في بعض المواضع ولم بشكل مئحاً جوهرياً فيها .

## ٢-١- ج - التحفيز التآلفى للتزييف الفنى ،

وعنى هذا الحافز بالتحريف الفنى المقصود من قبل الكاتب ، حيث يعمد الكاتب إلى تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية ويترك له حرية افتراض الحلول أو أن يضع حلاً على غير توقعات المتلقى . ومثل هذا النمط التحفيزى نجد فى العديد من الروايات ذات النهاية المفتوحة أو بعض الروايات البوليسية أو بعض الروايات الرمزية التى تعتمد أحداثها على الأبعاد الإيحائية .

ومن ثم يعنى هذا التحفيز بمستويين الأول : حافظ التزييف الفنى للنهايات غير المتوقعة ، والثانى : حافظ التزييف الفنى للروايات البوليسية ، على أننا فى التطبيق سنعنى بالرواية الفنية ، ومن ثم سيكون تطبيقنا على المستوى الأول وهو حافظ النهايات غير المتوقعة .

I- فى رواية " الغرف الأخرى " نجد حافظ التزييف الفنى فى العديد من مشاهد الرواية ، ولعلنا لا نبألغ حين القول إن أهم ما يميز هذه الرواية هو اعتمادها على حافظ التزييف الفنى فى معظم أحداث الرواية ونذكر منها على سبيل المثال ما يلى :

١- حافز اصطحاب الفتاة للراوي في سيارتها لتنتشله من وحشة الانتظار ، لكنها فرجت به يطلب منها أن ترفع تنورتها ليتأكد عما إذا كانت هي نفس الفتاة التي كانت تستقل الشاحنة قبل قدومها بقليل أم لا . وهذا المطلب يشكل نهاية غير متوقعة لركوبه معها لا سيما أن الراوي ليست لديه معرفة سابقة بهذه الفتاة .

يضاف إلى ذلك أن الفتاة ذكرت للراوي في بداية الأمر أنها تبحث عن الرجل صاحب المعطف الأسود الطويل ولكن بعد ركوبه معها تبين للراوي أنها لم تأت لهذا المكان للبحث عن هذا الرجل ، وكأن الحدث الذي أوهمت الراوي بأنها جاءت من أجله ، انتهى بما ليس متوقعا من قبل الراوي وإن كان متوقعا من قبل الفتاة وهو اصطحابها الراوي وليس الرجل صاحب المعطف الأسود .

كما أن المتوقع أن الراوي عندما يستقل السيارة مع الفتاة أن توصله للمكان الذي كان يريد ، أو إلى مقربة منه ، ولكن حدث ما كان غير متوقع من قبل الراوي وهو توصيلها له إلى البيت المعزول أو المتاهة أو السجن .

٢- حافز تقبيله للفتاة التي التقى بها في مكتب الرجل الأصلع صاحب الازرار النحاسية "الذهبية" عليوي ، اكتشف أنها هي نفسها الفتاة " عفراء " التي استقل معها السيارة عندما كان منتظراً في الساحة يقول : لماذا قاومتني في السيارة ؟ . فشعرت كأنها دلفت علي سطلاً من الماء البارد ، وانتصبت في جلستي إزائها ، وتأملت فيها . ورددت هامساً : ماذا ؟ هل أنت نفس الفتاة ؟ ضحكت ضحكتها الصافية الساخرة الحلوة ، التي لم أكن لأخطئها : خدعتك أليس كذلك ؟ " ص ٢٥ . وهنا يتضح أن حافز تقبيله للفتاة انتهى نهاية غير متوقعة فقد اكتشف أنها هي نفس الفتاة التي استقل معها السيارة وكان يقاوم إغراءاتها .

٣- حافز الاتصال الهاتفي الذي تلقاه الراوي أثناء انتظاره في مكتب صاحب الازرار النحاسية ، وكذلك حافز الاحتفال الذي تم في قاعة المسرح بحضور رئيس الحفل يعد كل منهما حافزاً لنهايات غير متوقعة . لأن الراوي اكتشف أن الرجل الذي أجرى معه الاتصال الهاتفي وكذلك الرجل الذي ترأس الحفل هو نفسه الرجل صاحب المعطف الأسود الطويل الذي التقى به صدفة في الساحة الخالية . يقول الراوي : " قهقه محدثي الهاتفي " لا تكن عصبياً ، أرجوك أتنس بهذه السرعة ؟

- أنس ماذا ؟
  - لقائنا على رصيف الساحة الكبرى ، ألو ، دكتور .
  - ماذا ؟ هل أنت الرجل ١٠٠ صاحب المعطف :نظويل الأسود ؟
  - بعينه ؟ سأراك بعد بضع دقائق . أرجو المعذرة مرة أخرى لجعلك تنتظر " . ص ٢٧ .
- وهنا يتضح أن نهاية هذين الحداث نهاية غير متوقعة ، حيث أن الراوي توقع أن يكون صاحب الاتصال شخص يعرفه وكذلك رئيس الحفل ، لكنه تبين هو نفسه الرجل الذي التقى به في الساحة صدفة وكان الراوي يحاول الابتعاد عنه بينما صاحب المعطف يحاول التقرب منه .
- ٤- حافظ اصطحاب الراوي إلى قاعة المسرح في اخفل اكتشف أنه مطالب بإلقاء خطبة ، دون أن يكون مدركاً لذلك ، يضاف إلى ذلك محاولة تزيف اسم الراوي وتغييره إلى " غر علوان " وعلى الرغم من محاولة انكار الراوي لهذه التسمية إلا أن رئيس الحفل وعفراء وبعض الحضور استمروا في محاولة تزيفهم اسم الراوي . يقول : " غر علوان ؟ هل أنا غر علوان ؟ الآن اكتشفت انسر في كل ذلك التصرف الغريب ! لقد أخطأوا في معركة هويتي ، وصار الذي صار . فلم أتردد في الحال بمقاطعة الرئيس ، إذ سحبت الميكرفون باتجاهي وقلت بصوت لا يخلو من الانزعاج : ولكن سيدي الرئيس ، أنا لست الدكتور غر علوان " . ص ٢٩ .
- وهذه النهاية غير المتوقعة لحدث حضور الراوي لهذا اخفل رغما عنه يشكل حافزاً تأليفاً للتزيف الفني .
- ٥- حافظ تنكر عفراء في صورة محبوبته سعاد كي يقبلها ويعانقها وبعد أن انتهيا كشفت له عن شخصيتها الحقيقية ومن ثم انتهى حادث عناقها لها نهاية غير متوقعة عندما صرحت له أنها استطاعت خداعه بسهولة تقول له : " كيف تفعل ذلك ، هه ؟ وبهذه السرعة ؟ سعاد ! أصدقت في الحال أنني سعاد ؟ ألم تتسائل كيف تجسدت سعاد في هذه الليلة في هذا المكان ؟ ألا تخجل من نفسك ؟ كيف لو كانت سعاد فعلاً هنا في هذه الغرفة ، وراء الستارة مثلاً ، ورأت ما فعلت معي ؟ " ص ٤٧ .
- وهنا يتضح مدى اقتران هذا الحدث بحافز التزيف الفني من حيث تنكر

الشخصية ولا تفصح عن ذاتها إلا في نهاية الحدث ، ومن ثم يفاجأ الراوي بالنهاية غير المتوقعة مثلما فوجئ نمر علوان بهذه النهاية .

بل إن حافز هذه النهاية غير المتوقعة لم يقف عند هذا الحدث بل حدثت نهاية أخرى غير متوقعة لهذه النهاية غير المتوقعة ، فقد أنكرت عفراء هذا التكرار عندما التقت بالراوي في غرفة أخرى وسخر من تقمصها شخصيات عديدة حتى توقع الآخرين في دائرة الحصار تقول : " سامحك الله دكتور أنا لم أدخل الغرفة الزرقاء منذ زمان .

- تكذبين ، قلتها بحزم وسخط ولكنها أصرت على الإنكار " . ص ٩٢ .

٦- حافز اخراج الراوي مجموعة من البطاقات من جيبه فقد اكتشف أنها لأشخاص عديدين لكنها جميعها تحمل صورته وهو لم يتوقع أن هذه الفتاة بتعاونها مع السلطة استطاعت أن تزيف اسمه وهويته عديد المرات تارة باسم نمر علوان ، وأخرى باسم عادل الطيبي ، وثالثة باسم فارس الصقار ، ورابعة حافظ موفقي ، وخامسة أحمد الهاشم ، وسادسة علي حسين علي ، وسابعة محسن حنقرش الشوملي يقول : " ولكن الصورة هي هي في كل بطاقة ، نفس الصورة تتكرر " . ص ٩٧ .

٧- حافز غرفة العمليات ، فقد اكتشف الراوي أنهم في غرفة العمليات وضعوا قرينا له وأن القرين هو راسم عزت بينما الطبيب الجراح كان عليوي . ومن ثم فوجئ الراوي عندما اكتشف تزيف الشخصيات ، وكانت النهاية غير متوقعة بالنسبة للراوي نمر علوان .

٨- حافز تنكر هيفاء الساعي في شخصية يسرى المفتي ، وتصر هيفاء على أنها هي يسرى المفتي لكن الراوي يصر على أنها هي هيفاء يقول : " سأصر على موقفني هذه المرة - أنت هيفاء الساعي ولكن ربما كنت تمنى لو أنك يسرى المفتي " . ص ١٢١ .

٩- حافز تنكر عليوي في زي خليجي في نهاية الرواية ، فقد جاءت نهاية الرواية أيضا غير متوقعة ، عندما اكتشف الراوي أن من ينتظره هو عليوي وأن اسمه هو فارس الصقار بدلاً من نمر علوان . يقول : " ونبهني صوت نسائي على المكبرات يقول السيد فارس الصقار ، السيد فارس الصقار ، رجاء راجع مكتب الاستعلامات رقم (٣) وغمرني إحساس كالموج أن ذلك النداء موجه إليّ أنا ، وركضت باحثاً عن

مكتب الاستعلامات رقم (٣) إلى أن وجدته ولما ذكرت للموظفة أنني فارس الصقار وقالت بسف : كان هناك رجل يبحث عنك . وتقدم مني رجل بلبس عباءة خليجية والكوفية والعقال وهتف وهو يعانقني : فارس : الحمد لله على السلامة ! تأخرت يا رجل ! كيف كانت السفرة؟ مريحة إن شاء الله ؟ ... عندما أوقفته عنوة صحت بوجهه :

- عليوي ؟ أنت عليوي .

قال ، مستمراً في ضحكته العالية :

- نعم عليوي عبد التواب ، ومن تريدني أن أكون ؟ جيمس بوند ؟ " ص ١٢٧-١٢٨ .

وهنا تتضح النهاية غير المتوقعة لمعظم الأحداث التي مر بها الراوي طوال الرواية ، وكذلك النهاية غير المتوقعة لنهاية الرواية ، فقد جاءت النهاية معبرة عن عليوي عبد التواب الرابض في كئي العواصم والمطارات العربية ، وأن خروج الراوي وسفره من مدينته لا يعني أنه نال حريته بل سيظل الخصار والسجن وعليوي يلاحقونه أينما حل .

II- في رواية " الصيد واليمام " نجد حافز التزييف الفني في بعض المواضع الروائية لا سيما حافز النهايات غير المتوقعة ومنها :

١- حافز النهايات غير المتوقعة في هذه الرواية وهو اختفاء كل شخصيات الرواية ، فقد مات الأب ، واختفت الأم ، ومات الطفل ومات ابن العجوز ، واختفى العجوز نفسه ، واختفت تمر واختفى الشرطي ، واختفى شقيق العجوز ، واختفت هند ، واختفى رواد البار وهم سلامة وكمال ومصطفى ، واختفى زميل الراوي مرعي أبو الذهب ، وفي نهاية الرواية اختفى الصيد نفسه . فاختفاء الشخصيات هنا يعد نهاية غير متوقعة للأحداث لكن الكاتب لجأ إليها للضرورة الفنية التي اقتضاها سياق المتن الروائي والمبنى الروائي .

٢- اصطحاب العم للأم وابنها لأسوان ليعيشا معه بعد موت أخيه لكن ينتهي هذا الحدث بعزله الابن في غرفة مستقلة وتعذيب الأم ، مما يضطر الابن لضربه .

٣- لقاء الصيد بالشرطي فجر أحداثاً كانت غائبة عن وعي الصيد مثل مصرع طفله تحت



عجلات القطار ، ورصد الشرطي لتحركاته من أول يوم قدم فيه لهذا المكان .  
٤ - جبار الذي كان مجرد عامل بجر عربات القطار وجده الصباد ذات يوم مرشحا لعضوية مجلس الشعب .

III - ونجد تحفيز النهايات غير المتوقعة في رواية " المستنقعات الضوئية " في عدة مواضع منها :

١ - الشجار الذي حدث بين حميدة والأخوين ينتهي بقتل الأخوين على الرغم من أن حميدة ليس طرفاً في الشجار ، بل أراد أن يخلص اختهما التي تلفظ أنفاسها الأخيرة من بين أسلحتهم التي تنفوس في كل جسدها وهي تستنجد به على الرغم من عدم معرفته بهما أو بها ولكن كان نتيجة الموقف الإنساني الذي وقفه أن وضع في السجن وحكم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة .

٢ - هروب حميدة من دار السينما بعد أن قيد الضابط مدير السجن في المقعد دون أن يدري ، لكنه عاد من تلقاء نفسه مرة أخرى ليضع القيود في يده من جديد دون أن يهرب .

٣ - ضرب حميدة لرئيس السجنين عندما تشاجر رئيس السجنين مع السجنان ، والنهاية غير المتوقعة هنا أن يضرب المسجون رئيس السجنين ويفض مشاجرة بينه وبين السجنان .

## ٢-٢- التحفيز الواقعي ، Realiste ،

ويعني هذا التحفيز بالمادة الواقعية التي يتم تناولها في المتن الحكائي من خلال مزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية ، كما يعني هذا الحافز أيضا بمزج المادة غير الأدبية كالتاريخية والسياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها بالمتن الحكائي .

ومن ثم يدور التحفيز الواقعي في مستويين :

أ - تحفيز المادة الواقعية " الهم الواقعي " .

ب - تحفيز المادة غير الأدبية .

## ٢-٢- أ - تحفيز المادة الواقعية ، الوهم الواقعي ، ،

ويعني هذا الحافز بجزيئات الواقع الحياتي المستوحاة في النص الروائي بحيث يوهم الكاتب المتلقي بأن هذه الجزيئات حقيقية في الواقع المعيش ، ويوهمه بواقعية المادة الأدبية . ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات المعاصرة ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - في رواية انغرف الأخرى نجد " حافز الوهم الواقعي " في معظم المشاهد الروائية ، حيث تعد معظم اللوحات الروائية وهما واقعيان بدئية من وقوف الراوي في الساحة ونهاية بخروجه من الغرف الأخرى . ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

ففي مشهد تذكر الراوي لصديقه القديمة يسرى المفتي يصل حافز الوهم الواقعي إلى مرحلة متطورة من مراحل نضجه حيث يستحضر الراوي صورة يسرى المفتي عندما التقى بعفراء ليعرف منها هويته الحقيقية واستحضر موافقه مع يسرى المفتي ، وهذه المواقف التي كانت بمثابة تداعيات نفسية لا يعلمها أحد غيره وجدها منقولة نقلا حرفيا بتمام عبارتها في فقرات كتاب بعنوان البديل مما جعله يصاب بالدهشة وفقدان التوازن حيث وصل تحسّر السلطة لدرجة معرفتها ما يفكر فيه سراً قبل عملية الكلام وتدوينه في كتاب يقول الراوي في حالات الاستحضار والتداعي النفسي لبسرى المفتي : " وذكرتني - لا بسعاد التي مازلت أكن لها حبا ، لم تنل منع علاقة صعبة مضطربة دامت طيلة السنوات السبع الماضية - بل بصديقتها يسرى المفتي ، وهي التي جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء يومين دون أن أراها أو أحدثها بالتليفون ولو لدقيقتين ، كان ذلك قبل بضع سنوات ، يوم اقحمتني في نطاق ضيق من تجربة زعزعت كياني حتى الجنون ( رائع بدأت أتذكر شيئا من الماضي ولكن أتذكر سعاد وأتذكر يسرى ولا أستطيع أن أتذكر اسمي ؟ ) كانت يسرى تعيش سنوات الفورة من أنوثتها المتفجرة المشفوعة بجمال في الوجه والقوام ، تلتوي له أعناق الرجال بل وأعناق النساء أينما مشت " ص ١٠٠ .

ويوهم الروائي المتلقي بواقعية هذه التداعيات عندما تقف عينه على كتاب وهو يجلس

في الغرفة في انتظار فنجان القهوة فيجد في هذا الكتاب كل التداعيات النفسية تجاه يسرى مدونة فيه يقول : " مددت يدي إلى أحد الكتابين اللذين على الطاولة وكان قد جذبني عنوانه منذ أن وقعت عيني عليه عند دخولنا " البديل " ورحت أتصفحه دونما تركيز . وإذا عيني تصطدم باسم يتكرر على صفحاته " يسرى المفتي " غير معقول وعندما ركزت انتباهي على بعض الفقرات عثرت على فقرة تقول بالضبط " جاءت فترة في حياتي لم أكن أستطيع فيها البقاء . . . . بل أعناق النساء أبنا مشت " ص ١٠١ .

وهنا نجد حافز الوهم الواقعي من منطلق التداعيات النفسية التي تدور في وعي الشخصية قبل عملية الكلام يجدها الراوي متجسدة في كتاب دون أن يدري . ويختلط في وعي الراوي مساحات الوهم والواقع .

ونجد الوهم الواقعي أيضا في التداخل بين صورة الراوي وصورة قرينه النائم في غرفة العمليات . يضاف إلى ذلك كل الجزئيات الواقعية التي استوحاها الكاتب في نص الرواية .

II- ونجد تحفيز الوهم الواقعي في رواية " الصيد واليمام " في بعض المواضع ، لاسيما تلك التي تتداخل فيها مساحات الواقع والحلم ، أو التداعي النفسي والحقيقة الواقعية ، ومن أبرز مواضع الوهم الواقعي في الرواية ، حزن الأم على موت زوجها لدرجة تلاشت فيها مساحات الوعي واللاوعي والحلم واليقظة والجنون والعقل حتى أنها اتهمت من قبل العم بالجنون ، ففي اللحظة التي يخاطبها فيها عمه ويتهمها بالجنون يتداعى عليها صوت الزوج وهو يذكرها بأول مرة تقابلا فيها .

وكذلك تداعى صورة الطفل والزوجة على وعي الصيد وتتداخل حالات الحلم والواقع، حتى أن الكاتب يجسد الواقع تجسيدا حلميا : " يزداد الضوء يكاد يحرق العينين ولا يرى إلا خواء - ترتخي ذراعاه جانبيه . يميل رأسه على صدره . لا تريد يا زوجتي الوديعة للطفل الآخر أن يتعلم الصيد ، إنني لم أعلم الأول لو تعرفين كم أنت حلم غريب " ص ٩٠ .

وهكذا تتداعى حالات الوعي واللاوعي على الكاتب وتتداخل في هذه اللحظة الممكن والمستحيل والكانن وما يجب أن يكون .

III- وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد تحفيز الوهم الواقعي في نشر مقالات حميدة وهو في السجن باسم مستعار هو جاسم صالح - حتى لا يمنع من الكتابة يقول " وفي إحدى زياراتها ، كان ذلك في السنة الثانية لسجني . قالت لي : آن الاوان لأن تكشف عن هوية جاسم صالح " . ص ٤٩ فاسم جاسم صالح هو الوهم بينما الواقعي هو حميدة . وتتداخل مساحات الوهم والواقع حتى يستطيع الكاتب أن يعبر عما يريد . ويتضح ذلك أيضا في العديد من مشاهد الرواية التي يلجأ فيها الكاتب إلى التداعي النفسي الحر للمعاني . إذ كلما تقع عينيه على مشهد واقعي يتذكر الحلم الجميل الذي مضى مع زوجته التي طلقته منه . وحلمه بالحرية والخروج من حصار السجن ، خاصة أن الرواية تسير في خطين متوازيين هما الحلم والواقع أو الوعي واللاوعي .

## ٢-٢- ب - تحفيز المادة غير الأدبية ،

ويعني هنا الحافز بالمادة غير الأدبية المستوحاة في نص الرواية سواء كانت المادة تاريخية أو سياسية أو دينية أو اقتصادية . وعلى الرغم من أن هذا التحفيز يشيع في الروايات التاريخية . إلا أنه يوجد أيضا في الروايات الفنية والتسجيلية التي تعتمد على استدعاء الموروث غير الأدبي .

I- في رواية " الغرف الأخرى " يتضاءل تحفيز المادة غير الأدبية المستوحاة في الرواية ، على الرغم من أن الروائي يبدأ روايته بأسطورة شعبية حكائية تقول إن أميراً أحب امرأة من عامة الناس وتزوجها وخصص لها قصراً ، وطلب منها أن تدخل جميع غرفة الأربعين ما عدا غرفة واحدة هي رقم أربعين ألا تدخلها ، وعندما خرج الأمير للصيد ساورتها نفسها أن تفتح هذه الغرفة ، وعندما دخلتها سمعت صوتاً يحذرهما ويطلب منها الخروج ولكنها لم تفعل .

فالكاتب يستوحي هذه المادة الشعبية غير الأدبية ويفتح بها روايته وتشكل تحفيزاً غير أدبي ، لكنها تمزج بنسيج النص الروائي وتصبح جزئية من جزئياته .

ولكن في متن الرواية نجد الكاتب لا يعتمد كثيراً على تحفيز المادة غير الأدبية لأن هذا التحفيز يزداد في الروايات التسجيلية والتاريخية والتي تلجأ إلى توظيف التراث بشتى أنماطه المختلفة ورواية الغرف الأخرى لا تندرج وفق هذه الأنماط الروائية بل تدخل في إطار الرواية الفنية التجديدية التي اعتمدت على المادة الواقعية الأدبية ولم تلجأ كثيراً للمادة غير الأدبية .

II - أما تحفيز المادة غير الأدبية في رواية " الصياد واليمام " فقد جاء ضئيلاً لأن هذا التحفيز يشيع في الروايات التاريخية ، والروايات التي تعتمد على استلهايم الموروث . ومن المواضيع غير الأدبية التي استوحاها الكاتب في روايته استخدامه الشخصيات التاريخية مثل شخصية الخديوي إسماعيل الذي نسب إليه الرصيف . وأطلق عليه رصيف الباشا يقول : " إنهم يسمونه رصيف الباشا وهو الوحيد الذي ينتمي باسمه إلى شخص لعله أول من أقام الأرصفة . إن أحداً لا يعرف من هو ، لكن لابد أنه باشا فوق كل الباشوات ، ربما يكون الخديوي إسماعيل نفسه الذي دخلت السكة الحديد في عهده " . ص ١٧ .

كذلك استخدم السارد شخصيات ووقائع تاريخية مثل هتلر ، وتشرشل يقول العجوز : " كان هتلر سايق في الدنيا ، وتشرشل يلعب بالعصا لأن الألمان هاجموا الروس وحدثت غارة فوق فوكه والوقت ليل ، جعلت القنابل وجه السماء أحمر والأرض صارت قاعدة فرن . جرينا من فوكه إلى العلمين ولا تدري " . ص ٦٠ .

كما يستخدم وقائع ومعارك وحروب تاريخية مثل حرب فلسطين ، وحرب القناة ، وحرب بورسعيد ، وضرب الزوارق الإسرائيلية للسفينة اللبنانية .

واستخدام هذه الشخصيات والمعارك الحربية يعد تحفيزاً غير أدبي وظفه الكاتب بغية طرح دلالات ايحائية سياسية واجتماعية وعسكرية .

## ٢-٢- تحفيز جمالي :

ويعني به نسق الأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النص الروائي وتشكل نسقا

إفراديا غير مألوف أو نسقا تركيبيا من عدة نصوص مختلفة . وقد يكون هذان النسقان غير مبررين أو مألوفين واقعيًا لكنهما يكونان مبررين ومألوفين فنيا ، وهذا التبرير الفني للنسقين الافرادي والتركيبى هما اللذان يشكلان تحفيزاً جمالياً . ومن ثم يعني هذا التحفيز الجمالي بمستويين :

- أ - تحفيز النسق الإفرادي " الوحدة الإفرادية " .
- ب - تحفيز النسق التركيبى " الوحدة التركيبية " .

### ٣-٢- أ - تحفيز النسق الإفرادى ،

ويعني هذا التحفيز بنسق الأنماط الفنية والواقعية التي يتفرد بها النص ، وقد تكون غير مألوفة في السياق الواقعي لكنها مألوفة في السياق الفني والجمالي . ونجد هذا التحفيز في معظم الروايات المعاصرة ، ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

I - ونجد هذا النمط التحفيزي الجمالي في العديد من مشاهد رواية " الفرف الأخرى " لكننا نقف عند بعضها على سبيل التمثيل ومنها :

١- مشهد عناق الراوي للفتاة التي تصور أنها جديدة لم يرها قبل ذلك وفي مكتب الرجل السلطوي الأضلع صاحب الازرار الذهبية . فالراوي يعانق فتاة لا يعرفها ثم يتبين له أنها هي نفس الفتاة التي اصطحبته في سيارتها ورفض مغازلتها أو الاستجابة لها من قبل . بل إن هذا العناق الحار والقبلات الخنسية قارس في مكتب الرجل السلطوي وفي وجود عجوز شمطاء لا تنتبه لممارساتهما . ويصاب الراوي بحالة فقدان التوازن لأنه عاجز عن تفسير ما يحدث ومن ثم يعلق على استفسار العجوز بقوله : " مستحيل .. هذه الحال التي أنا فيها يا سيدتي " . ص ٢٦

٢- عدم العناية بالأسماء ويكون هذا مقصوداً من الناحية الفنية وتصرح الشخصيات بذلك ، حتى أن الرواية تنتهي ولا يعرف المتلقي الاسم الحقيقي للشخصيات انحورية أو الفرعية ، ولذلك يقول الراوي عندما حاول معرفة اسم مرافقته : " أغرقنا كتابهما في المزيد من الضحك قبل أن تسعفني مراققتي بالقول : سني ما شئت هيفاء ، ليا ، عفراء ، عفراء ! هذا اسم جميل نعم اسمي عفراء . وصديقتي غريمتي هذه

كما تذكر اسمها هيفاء . قلت غاضبا : طيب طيب . أنت أيضا سميني ما شئت .  
سميني عادل الطبيبي إنه اسم جيد . فأردفت هيفاء على الأقل مؤقتا ، ولو أنني  
أفضل غر علوان . . الاسم بعد ذاته بعض ، أما عادل فلا أظنه بعض . زفرت بعده:  
أف كل شيء هنا بعض ، من هم هؤلاء الذين جمعتموهم في تلك القاعة السوداء ؟  
ما هذه المهزلة ؟ " ص ٣٦ - ٣٧ .

فيتضح التحفيز الجمالي في النسق الإفرادي الذي يطرحه الكاتب في هذا النص ،  
فالذات الإنسانية مثلة في الراوي يظل حتى نهاية الرواية عاجزاً عن معرفة اسمه  
الحقبي ، وفي كل مرحلة يفرضون عليه اسما يفاير الآخر ، حتى الشخصيات  
الأخرى داخل المتاهة أو السجن أو البيت المعزول كل منها لها اسم وهمي ولا تدري  
اسمها الحقيقي ، لأن من يدخل هذه الغرف يظل في متاهة أبدية لا يستطيع الخروج  
منها بل إن هيفاء تفضل أن تنعت الراوي باسم غر علوان لأنه اسم يتناسب مع واقع  
السلطة التي تعض دانساً ، بينما اسم عادل الطبيبي لا يروق لها . لأن العدل ليس من  
المسلمات السلطوية المطروحة في واقع هيفاء أو عفراء .

٣- تداخل مستويات الوعي لدى الراوي في أكثر من موقف روائي لا سيما المواقف ذات  
النهايات غير المتوقعة - والتي أشرنا إليها في " حافز النهايات غير المتوقعة " .  
ومنها تداعى صورة سعاد محبوبته القديمة ، وصورة يسرى المفتي التي ذكرته بها  
ممارسات عفراء . وتداخل مستويات الوعي بين ذاته والذات المريضة النائمة على  
المنضدة في غرفة العمليات . وهذا التداخل يعكس تداخل المعايير السائدة في الواقع  
المعيش - كما سنوضح في تحفيز الدلالة الموضوعية .

ويتضح التحفيز الجمالي لهذا التداخل الذي يشكل نسقاً إفراديا غير مألوف في  
كثير من النصوص عندما تصاب الذات بفقدان ذاتها وفقدان التواصل مع الآخرين ،  
ويتضح هذا في حوار الراوي مع هيفاء عندما يقول : " وقبل أن تجيب انفجرت في  
كلام لا أعني فيه سوى غضبي وإحساسي بالمهانة : نسيت حتى اسمك ؟ الساقبي . .  
آ . . الساعي . . هيفاء الساعي . أين صديقتك ؟ أين اختفت ؟ وما هذا الزبي

السخيف الذي تلبس به ؟ هل أنت مضيفة في طائرة ؟ ولمن تصبين هذه الفناجين الأربعة ؟ وما معنى أن تتركوني وحدي أنتظر قهوة لا تحب ؟ وما معنى هذا البسيل ، وسرى المفتي ، وسعاد ، وعلبوي أبو الازرار . اختنقت بكلماتي الخالية من كل معنى " . ص ١٠٣ .

وهكذا نجد هذا النص كغيره من بعض النصوص الأخرى الواردة في الرواية ، يعكس نسقا إفراديا ، ويشتمل الحافز الجمالي في هذا النسق الإفرادي الذي يعكس أبعادا ومعاني غير مألوفة في السياق .

. . . . .

II - أما تحفيز النسق الإفرادي في رواية " الصياد واليمام " فقد اتضح في العديد من المواضع في الرواية ومنها غط الحياة التي تعيشها قمر ، فقد ظلت قرابة ثلاثين عاما تقدم الشاي للعمائم والجنود ، وهي وحيدة في هذا الحلاء الفسيح ولم تتغير ملامحها منذ خمسة عشر عاما ، وكأنها توقفت عند سن الأربعين ، فمئذ أن رآها الصياد ولامحها لم تتغير بعد وكأن ديمومة الزمن توقفت عند ملامحها دون تغيير يقول الراوي مجسدا مشاعر الصياد تجاه قمر : " وكثيرا ما فكر في قمر ، إنها رغم جمالها وجسدها الأسمر لا تثير فيه وغبة جنسية ، يفكر في وضعها وحيدة تنام في كشك وحيد في حلاء واسع كأنهما نبتان شيطانيان انشقت الأرض عنهما ، أو قدفتهما السماء ، قرر كثيرا أن يقلع عن النظر إليها إنها الوحيدة التي ترده إلى الماضي إنه حقيقة لا يعرف ما إذا كان يكرهها أم يحبها " ص ٤٨

بل إن الصياد يدهش من غط الحياة في هذه المنطقة ، ففيها شيء يشده إليها وهو عاجز عن ادراكه يقول " ماذا في المنطقة من سحر لتشده إليها هكذا . لماذا يأتي ؟ قمر التي لم تتحدث إلا بعد خمسة عشر عاما ؟ الشرطي الذي شكك جرحا لا يدركه وإن أحس بيباب أغلقه يفتح عليه ؟ الأرصفة ؟ العربات ؟ البضائع ؟ العصافير المذعورة ؟ هند جامعة الحبوب وأما التي لم يرها ؟ شجرة التوت والاكشاك الثلاثة والعجوز الذي



صادفه تحت الشجرة ؟ كل ذلك مجتمعا ؟ لا يعرف . له تعد هناك فرصة أن يفكر أكثر من ذلك " ص ٤٨ .

ويتضح نسق الأفراد هنا في المشهد الروائي الذي يشير الدهشة والأسئلة الحائرة دون أن يقدم جوابا . لأن الذات الراوية عاجزة عن تفسير ما يحدث حولها .

وكذلك المشاهد الأخيرة التي وردت في الرواية والتي اعتمدت على استحضار الراوي لصورة طفله وزوجته ورفقائه الذين اختفوا تعبر جميعها عن تحفيز النسق الإفرادي ، ذلك النسق الذي يعالج قضايا غير مألوفة في السياق الروائي . وكأن الاختفاء يعكس الزوال الأبدي للذات الضائعة ، كما أن استحضار صورة الطفل البرئ - الذي دهمه القطار بينما كان يردد لوالده تطلعه ليحمله حية - يعكس حالة الحزن المريرة التي يعانيها الصياد لكنه عاجز عن الإفصاح . ومن ثم تعكس الصورة الروائية حالة التوافق النفسي بين المعاني المطروحة والحالات الشعورية للصياد ، ومن هذا التوافق يتشكل البعد الجمالي للنسق الروائي .

. . . . .

III- أما تحفيز النسق الإفرادي في " المستنقعات الضوئية " فيتضح من خلال الموقف النبيل الذي قام به حميدة ولكن كان جزاءه السجن المؤبد . فقد حاول الدفاع عن فتاة تقتل ظلما من أخويها وكانت نهايته السجن برغم عدم معرفته بالفتاة أو أخويها ، ولكن تصادف هذا الحادث أثناء مروره بسيارته في الشارع . وهنا تشكل لحظة النبيل الإنساني قيمة جمالية ولكن النتيجة تصيبنا بالدهشة . ولحظة الدهشة ولحظة النبيل في القيم الإنسانية تشكلان معا نسق الأفراد الجمالي الذي يشعر به المتلقي من خلال النص

يضاف إلى ذلك لحظات الحب الرومانسي الجميل التي جمعت حميدة بزوجته سرعان ما تبخر عقب الحكم عليه بالسجن ، وتكون المفارقة المؤلمة عندما يتزوجها أعز أصدقائه . أي أن نسق الأفراد يتشكل من خلال الإحساس باللحظة الجمالية ، تلك اللحظة التي تتطور من خلال إبراز القيم الإنسانية أو من خلال مفارقات الموقف أو المشهد الروائي .

## ٢-٢- ب - تحفيز النسق التركيبي .

لا نعني بالنسق التركيبي التمهيدات الصغرى والكبرى ، مثلما لجأت لذلك بعض الدراسات النقدية وحصرتها في الأحداث الصغرى والكبرى في الرواية . لأن هذا مجاله التحفيز السياقي " البنائي " وقد سبق لنا تناوله ، ولكن نعني بهذا التحفيز تضافر النصوص المختلفة مع بعضها البعض بغية تشكيل وحدة تركيبية كلية بحيث تصبح هذه النصوص المختلفة نسقا واحداً كلياً وهو نسق النص الروائي . وتمثل النصوص المختلفة في النصوص التراثية أو الشعبية أو الدينية أو الفلسفية أو العلمية ، أو النصوص النوعية الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والتي يتم تضمينها في النص الروائي بحيث تصبح نسيجاً واحداً . والتحفيز التركيبي بهذا المفهوم عنيته به روايات عديدة نقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

• • • • •

I - في رواية " الغرف الأخرى " يتضامل تحفيز النسق التركيبي ولكتنا نجده في بعض نصوص الرواية التي ينوع فيها الكاتب أساليب القص من السياق النثري إلى السياق الشعري حيث تتوارد على الراوي بعض التداعيات ويسوقها في شكل شعر نثري . ويتضافر السياقان الشعري والنثري لبشكلا السياق التركيبي للرواية . يقول الراوي : " تلفت حولي وإذا الكل يريدني أن أنطق ، ولم يكن لي إلا أن التقط كلمات من نوافير القصائد التي ما زالت تنفجر من أعماق جمجمتي :

قلاة من الشوك تحيط بالمدينة

ومن العتبات المدماة

يطارد القمر النساء الراعبات

ومن كل بوابة تنصب الذئاب الجائعة

ألقيت الكلمات ببطء ومددت فيها أحرف المد ما استطعت مشغل كل عبارة بدراما البؤس والهول " . ص ١١٠ .

ويتشكل الحافظ التركيبي من مزج النصين الشعري والثري في نسق واحد ، والوحدة الترابطية التي تربط النصين هي ما نطلق عليها الحافظ التركيبي . غير أن هذا الحافظ لا يشكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية بل يتضح أكثر في الروايات التسجيلية والتاريخية والفنية التي تعتمد على توظيف التراث . كما تعد افتتاحية الرواية بحكاية شعبية أسطورية ومزجها بنص الرواية نسقاً تركيبياً أيضاً .

وفي رواية " الصياد واليمام " يتضام هذا النسق إلى حد كبير حيث لم بلجأ الراوي إلى نصوص خارجية ، بل اعتمد على جزئيات الواقع ودقائقه يستوحها في النص الروائي ، ويحملها أبعاداً دلالية أما النسق التركيبي في المستنقعات الضوئية فيتضح من خلال افتتاحية الرواية بمقطع من قصيدة عبد الوهاب البياتي يقول فيه :

قلت لهم تعود

لكنك احترقت في الموائى البعيدة

وكانت القصيدة

سلاحك الوحيد يا حميدة " . ص ٩

وتصبح هذه السطور الشعرية نسيجاً من أنسجة الرواية من خلال مزج النصين : الروائي والشعري معا في نص واحد هو النص الروائي ، وهذا المزج هو الذي يشكل النسق التركيبي في النص .

#### ٤- تحفيز الدلالة الموضوعية :

وهو التحفيز الذي يعني بالكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والأدبية والنفسية والأسطورية والفولكلورية والصوفية والتوليدية التي يطرحها النص الروائي . ومن ثم ينقسم تحفيز الدلالة الموضوعية إلى عدة مستويات هي :

١- تحفيز الدلالة السياسية .

٢- تحفيز الدلالة الاجتماعية .

٣- تحفيز الدلالة التاريخية .

٤- تحفيز الدلالة الحضارية .

- ٥- تحفيز الدلالة الأدبية .
- ٦- تحفيز الدلالة النفسية .
- ٧- تحفيز الدلالة الأسطورية .
- ٨- تحفيز الدلالة الفولكلورية .
- ٩- تحفيز الدلالة الصوفية .
- ١٠- تحفيز الدلالة التوليدية .

ويشكل هذا النمط التحفيزي بعداً محورياً في الرواية المعاصرة نقف عند بعضها على سبيل التمثيل . على أنه ليس بالضرورة أن كل هذه الأنماط التحفيزية الدلالية توجد في كل رواية بل إن نمطاً تحفيزياً دلالياً أو عدة أنماط تحفيزية هي التي تشبع في النص دون غيرها .

#### ٤-١- تحفيز الدلالة السياسية ،

وعني به التحفيز الذي بشكل أو يكشف الأبعاد السياسية المطروحة في النص الروائي .

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز الدلالة السياسية في العديد من مشاهد الرواية من أولها إلى آخرها ، حتى أن الرواية تبدأ بهذا البعد عندما يرسم الكاتب شخصية الرجل المنتظر في الساحة ويصفه بأنه رجل يرتدي معطفاً أسود طويلاً . فيكون الوصف لهذه الشخصية أقرب إلى وصف المخبزين السريين ، أو أولئك الذين يعملون في أجهزة الاستخبارات السلطوية ، فيكشف هذا الوصف عن تحفيز الدلالة السياسية . ويتحقق هذا الكشف عندما يلتقي الراوي بهذا الرجل في غرف عديدة داخل السجن أو المتاهة أو البيت المعزول .

ويتضح هذا التحفيز أيضاً في الحوارات التي تدور بين الشخصيات لاسيما حوار الراوي و " عزام أبو الهور " ، حول كيفية جمع السلطة للمعلومات واللجوء إلى التلفيق في حالة عدم توفر المصادر . فيقول عزام أبو الهور للراوي : " إذا وجدت أن لا مصادر لديك أو لدى الآخرين تعينك في دراستك ، ماذا تفعل ؟ واحد من إثنين إما أن تعتذر فلا تكتب

شيئا . أو ، أو - انتبه ، أرجوك لما أقول - تخلق من عند سيادتك كلاما ، قد تزعم أنك استخلصت بعضه من مصادر ( وهمية بالطبع ) . أو أنك قد تخلق وتلفق ولتذهب المصادر المزعومة كلها إلى الجحيم ، هذه الحالة هي التي نجابها في معظم نشاطنا اليومي . الاختلاق ، التلفيق أو إذا أردت كلمة أجمل ، الابتكار . . أنت لست معي ؟ " ص ٥٢

وهنا يتضح من غط الحوار تحفيز الدلالة السياسية من حيث تعرية سليات الواقع السياسي المعيش .

كذلك نجد رفض الراوي للقهر السياسي والحصار والسجن في كلمته التي ألقاها في حفل العشاء يقول : " هذه الليلة لباينا الآن ، أيها السادة تخنقها الدماء وراء بابكم الكبير هذا ، وراء مصراعيه السامقين ، تتراكم الجثث ، آباؤنا ، أبنائنا ، أطفالنا ، نساؤنا يقتلون في كل لحظة بروحسية منظمة في كل لحظة بيوتنا تنسف ومدننا تحرق " . ص ٨٨ .

وهذا الرفض يشكل حافزاً للدلالة السياسية في النص ، ويستمر حتى نهاية كلمته بحث المساجين والبسطاء والمثقفين على التمرد على الظلم والقهر والحصار . والشواهد في الرواية عديدة على هذا الحافز لكننا وقفنا عند هذه النماذج على سبيل التمثيل .

\* \* \*

II- وفي رواية " الصياد والبمام " نجد تحفيز الدلالة السياسية في العديد من المواضع منها: سرد الراوي للحروب والمعارك العسكرية التي وقعت بداية بحرب العلمين مروراً بحرب فلسطين والقناة وبورسعيد ونهاية بحرب اليمن ويحملها الكاتب أبعاداً سياسية معينة مثل سخرة زميل الصياد من السلطة لأنها فصلته عندما تسبب في تأخير قطار كان يحمل أسلحة لاستخدامها في حرب اليمن ، وتعرية الواقع السياسي الذي تسبب في إندلاع معارك حربية الخاسر فيها هو الشعب .

وتكون شخصية شقيق العجوز رمزاً للشخصية الوطنية التي تضحي بحياتها في سبيل حرية الوطن يقول العجوز عنه " كان أبي يعذبه كثيراً لشقاوته وهو صغير ، مات أبي فتطوع في حرب فلسطين وعمره ثمان عشرة سنة . عاد برصاصة مستقرة جوار القلب

ويزفر متحدثاً في السياسة " . ص ٦٤ . ويواصل العجوز سرد حكاياته لاسيما الخروب التي خاضها لأجل الحرية والاستقلال والعدل .

III- وفي رواية " المستنقعات الضوئية " نجد تحفيز الدلالة السياسية في تجسيد الكاتب للممارسات القمعية داخل السجن في عدة مواضع منها غضب الضابط مدير السجن من حميدة عندما تدخل في لعبة الشطرنج بين المدير وصديقه يقول المدير للسجان :  
" تعال خذ في زنزانة منفردة ريثما انتظر في أمره " . ص ٣٦

ويمثل هذا الخافز أيضا في تجسيد انصراف بين المجتمع والسلطة خاصة انتخابات النقابات التي تجعل السلطة ترصد تحركات أعضائها يقول : " أذكر مرة بركة متوسلة :

- اشتراكك في انتخابات النقابة لفت أنظار السلطة ، فعلام تصر على كتابة مقالات تدبنها بها ؟ " ص ٤٧ .

وهكذا نجد أن التحفيز السياسي يتمحور حول جدلية الصراع بين السلطة والمجتمع من ناحية والتطلع للحرية والخروج من السجن من ناحية أخرى .

#### ٤-٢- تحفيز الدلالة الاجتماعية :

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد الاجتماعية في الواقع الحياتي المعيش من خلال النص الروائي .

I - ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح تحفيز الدلالة الاجتماعية في كثير من مشاهد الرواية ولكن نقف عند بعضها على سبيل التمثيل ومنها موقف الصراع الداخلي بين عزام أبو الهور ، وعليوي ، جث يطمع عليوي في الاستيلاء على وظيفة " عزام أبو الهور " ، ويحاول قدر استطاعته تنفيذ أوامر السلطة وحصار الأبرياء حتى ينال وظيفة عزام ، وهذا الصراع يشكل تحفيزاً للصراع الاجتماعي داخل فئات المجتمع بل داخل الفئة الواحدة في المجتمع الواحد . على أن التناقض في الواقع الاجتماعي هو الذي يشكل تحفيزاً بارزاً في نص الرواية . لذلك يقول الراوي عندما تقع عينه على إحدى الفتيات الثلاث : " ولثانية واحدة رأيت في محياها تناقضات الدنيا كلها ،

رأيت التفجع ، ورأيت المجون ، رأيت الشبق ورأيت انكار الذات ، رأيت الغرابة ورأيت الصد ، رأيت القدرة على كل شيء ورأيت العجز المطلق " ص ٧٢ . فهذا التناقض يعد تحفيزاً لكشف الأبعاد الاجتماعية التي يعيشها الواقع .

II - وفي رواية " الصباد والبيام " نجد تحفيز الدلالة الاجتماعية بشكل ملمحاً بارزاً ، خاصة المفارقات الاجتماعية التي يجسدها الكاتب ، والمعاناة التي تعانيها الطبقة المتوسطة والمعدمة ومثال ذلك حالة البؤس التي يعيشها عمال السكة الحديد ، ومنهم والد الصباد يقول الراوي : " كانت ثياب أبيه في تلك الليلة أكثر اتساخاً ، علق بها مازوت كثير ، وكذلك كانت بذاه التي لم يفلح الجاز في تنظيفها تماماً ، والتي كثيراً ما قلبها أمامه داعياً إياه أن يجتهد لينجح حتى لا يصبح " عسكري درسة " ، فلا ذنب له كي يخلع القضبان القديمة ويركب الجديدة ، أو يحمل الفلنكات الخشبية والحديدية الثقيلة ويحفر أرضاً بهمة " ص ٧ .

ويحاول الراوي طوال الرواية التعبير عن قضايا الطبقات الشعبية الكادحة ، لذلك نجد جميع شخصياته من هذه الطبقة مثل شخصيات : الأب ، والأم ، والعم ، وقمر ، والشرطي ، والعجوز ، وهند ، وأم هند ، ومرعي أبو الذهب ، ورفاق البار ، كمال ، وسلامة ، ومصطفى . وعمال الدراسة ، ويكرر الراوي نغمة الحياة البائسة التي يعيشها العمال في معظم الرواية .

ويصور حالة عمال مكابس القطن وهي ليست أحسن حالاً من عمال الدراسة فيقول : " كان قد حصل على عمل في مكابس القطن بحي " كفر عشري " ، صار " قبانيا " يزن البالات ، وكان يبذل جهداً كبيراً في أن يمض أيامه في صمت يطرد كل هاجس ألم . كان يعرف أنه لو تكلم سيحكى ويشكو والوجه حوله متعبة " . ص ٢٤ .

وفي واقع يروج بالمتناقضات وانقلاب المعايير لابد أن تظفر على السطح طبقة معدمة تعاني شظف العيش وقسوته ولذلك عندما يصور حياة هذه الطبقة يقول : " لا يوجد بالمنطقة غير بعض المساكين يترزقون من جمع الغلال الساقطة على الأرصفة مثل " هند " وأمها ، وهؤلاء تتركهم الشرطة كما تترك عمال الدراسة ، وهم يعودون من العمل ، حاملين

أخشأاً وأنواح صاج قديمة ، فهم يخبزون بالخشب وشعلونه للتدفئة ، يتيمنون بأنواح انصاج  
هشاً للدجاج " . ص ٣٥ .

وهكذا نجد الراوي يظل في بقية أحداث الرواية مخلصاً في التعبير عن هذه الطبقة  
الكادحة ، فيعني بتصوير مشقة العمل عند عمال الفرقة بالمحليج حتى أصبحت صدورهم  
مضغوطة للداخل ، وظهورهم منحنية ، وأقدامهم حافية . ويصور التناقض الاجتماعي  
فيقول : " قرى وحقول ، ناس تتحدث في الهواء الذي يسع كل شيء ، حفاة وعراة  
ولصوص قطارات تتكدر فيها العربات والأجساد . أخرى تنظر العيون فوق الأرصفة إلى  
ما يطل من خلف زجاجها اللامع من البلور " . ص ٥٧ .

كما يصور مطاردة السلطة للبطاء في قوتهم اليومي ، حتى أن والد هند عندما  
جرب أن يعمل ماسحاً للأحذية طارده الشرطة . وكلما جرب مهنة يحاول أن يقتاب منها  
يجد المطاردة تلاحقه . وهكذا نجد أن تحفيز الدلالة الاجتماعية الذي تمثل في تصوير  
التناقض الاجتماعي والطبقة الكادحة المطاردة يشكل ملمحاً بارزاً في المتن الروائي .

. . . . .

III- أما تحفيز الدلالة الاجتماعية في المستنقعات الضوئية فقد اتضح في تناقض التقاليد  
والاعراف الاجتماعية التي تدين فتاة لم ترتكب جرماً في حياتها يؤدي أحداً .  
ولكن أخريها يقتلنها بحجة مخالفتها الأعراف الاجتماعية في الممارسات السلوكية .

كما تجسد هذه الرواية الصراع بين المساجين والسجان والمدير يقول " أعلنت صفارة  
السجن عن بدء فترة الراحة ، المساجين يهرعون ضمن مجموعات صغيرة نحو أقرب ظل  
حميدة يترك معوله منغرساً في الأرض ، هو تعود أن يجلس وحده في ظل خزان المياه . . .  
سمعت أن أحد الوزراء قريبه " . ص ١٤ .

وهنا يعبر الراوي عن انقلاب المواضع الاجتماعية في المجتمع العربي ، حيث يعبر  
عن عدم ثقة المجتمع في معايير السلطة .



#### ٤-٢- تحفيز الدلالة التاريخية ،

يعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد التاريخية سواء على مستوى الشخصية التاريخية أو النص التاريخي أو الحدث التاريخي أو اللغة التاريخية . رشيح هذا النمط التحفيزي في الرواية التاريخية أو التسجيلية أو الفنية التي تعتمد على توظيف الموروث التاريخي .

ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضام هذا النمط التحفيزي لأن الرواية لا تعتمد كثيراً على توظيف الموروث التاريخي بل قد ترد بعض الأسماء التاريخية للشخصيات أو الأحداث وروداً سطحياً ، وهذا بدوره يؤدي إلى عدم تغلغل أو شيوع هذا النمط التحفيزي في سياق الرواية .

أما في رواية " الصباد واليمام " فإن تحفيز الدلالة التاريخية يتمثل في المواقع والأحداث التاريخية مثل حروب العلمين في الحرب العالمية الثانية وحرب فلسطين ، وحرب القناة ، وحرب بورسعيد وغارة الساعات الست على الاسكندرية التي شاهدها الصياد أثناء ركوبه القطار . وفي الشخصيات التاريخية مثل شخصيات هتلر وتشرشل والنحاس يحملها الكاتب أبعاداً إيحائية ودلالية .

#### ٤-٤- تحفيز الدلالة الحضارية ،

يعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد الحضارية في النص الروائي من حيث التأثير والتأثير والقيم الإنسانية للأنا الذاتية والاجتماعية ، يرتضخ هذا التحفيز في الرواية المعاصرة لاسيما روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مر

ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضام تحفيز الدلالة الحضارية على مستوى التأثير والتأثير ، لكنه يتضخ في جانب تصوير القيم الإنسانية للأنا الذاتية والاجتماعية ، فيسرد الراوي على لسان الجراح في غرفة العمليات نظرة الثقافة الفرنسية للإنسان المعاصر وواقعه فيقول : " لعلكم تذكرون الشاعر الفرنسي أندريه برتوت وعبارته المشهورة ، التي كتبها أمام شبابه وهو في حالة شبه حلمية : " هناك رجل مشطور شطرين بالنافذة " ص ١٠٧ .

يتضح تحفيز الدلالة الحضارية في النص الذي يسوقه الراوي على لسان الشاعر الفرنسي ، والذي يعبر عن التمزق والضيق والانقسام الذي يعيشه الإنسان المعاصر .

ويتابع الراوي تحفيز الدلالة الحضارية أيضاً من خلال تصويره لواقع الحياة الإنسانية فيسرد الجراح نظرتة للذات الإنسانية ونظرة الحضارات المختلفة إليه ، وكيف أن الإنسان مشطور إلى تصفين لأنه يعاني من المتناقضات في الواقع المعيش يقول : " خذوا أخكمة من أفواه المجانين لأن هذا هو ما أراده هو وزملاؤه من الشعراء والفنانين أن يوحوا به جميعا ، فأرادوا لأنفسهم نوعاً من الجنون ، يؤكد نهم في الوقت نفسه روعة الكيان الإنسان وتعقيده ، وامتلاء بكل ما لم يستطع مفكروننا تعليقه منطقيا ونهائيا ، مع أن حضارات الإنسان كلها تنبثق منه ، فهذا الرجل المشطور شطرين الذي حدس به الشاعر الفرنسي إنما هو الإنسان وهو يحاول أن يرى بعينه كلا الوجهين من كيانه ويوحد بينهما الوعي واللاوعي ، العقل والغريزة ، الواقع والرؤيا " . ص ١٠٧ .

فيستضح أيضاً أن تحفيز الدلالة الحضارية هنا يتمثل في التناقض الذي تعيشه الإنسانية في كل الحضارات ، وهذا التناقض هو ما يؤدي بالإنسان إلى الشعور بالانشطار والتمزق والانقسام .

#### ٤-٥- تحفيز الدلالة الأدبية ،

ويعني به التحفيز الذي يشكل أبعاداً أدبية سواء على مستوى الشخصية الأدبية أو النص الأدبي أو الحدث الأدبي . ويتضح هذا التحفيز في الرواية المعاصرة خاصة تلك التي تلجأ إلى استلهام الموروث الأدبي .

ففي رواية " الغرف الأخرى " نجد تحفيز الدلالة الأدبية في بعض مشاهد الرواية منها أبيات المتنبي التي استوحاها الراوي فر علوان يقول : " فإن ثمة أبياتا للمتنبي أيها السادة ، تتردد في خاطري ، وتتمنع على النسيان حتى في ذاكرتي ، تعرفونها جميعا ولا شك : "كلما أنيت الزمان قناة / ركب المرء في القناة سنا " . تأملوا ذلك جيداً معي . . . كان المتنبي بلغة اليوم واقعبا ، لا يخدع بشيء ، وقد رأي من البشر ما أقنعه بمقولته الشهيرة : " والظلم من شيم النفوس فإن تجد / ذا عفة فلعنه لا يظلم " . فالحالة الطبيعية لديه هي

أن تتصف نفس الإنسان بشيعة الظلم ، أما إذا تعففت عنه فلأن فيها ضعفاً " . ص ٨٧  
ويستمر الراوي في سرد أبيات شعرية للشاعر أندريه بريتون تعد تحفيزاً أدبياً للتعبير عن  
حالتي الضياع والتمزق التي يعيشها الإنسان المعاصر .

كما نجد تحفيز الدلالة الأدبية في استيحاء الراوي لنص أدبي للكاتب الإنجليزي الساخر  
جوناثان سويت يقول النص " الحياة مأساة مضحكة ، وذلك أردأ أنواع التأليف " ص ١١٤  
ويتضافر هذا النص مع النصوص الشعرية المستوحاة للمتنبى وأندريه بريتون ليعبر عن  
التناقض السائد في الواقع الحياتي المعبش . ومن ثم نجد تحفيز الدلالة الأدبية يسهم في  
التعبير عن الواقع وكشف أنماطه وتناقضاته وتداخل معاييرها .

وتخلو رواية " الصباد والبسام " من تحفيز الدلالة الأدبية ، ويتضامل هذا النمط  
التحفيزي في رواية " المستنقعات الضوئية " فلا يرد إلا مرة واحدة في استيحاء الكاتب  
لنص شعري للبياتي يتصرف بفتتح به الرواية .

وبعد هذا النص تحفيزاً للدلالة الأدبية من حيث تحميله النص الشعري أبعاداً دلالية  
وإيحائية ، فالمخفف العربي لا يملك غير الكلمة لكن الكلمة لا تجدي شيئاً في واقع يموج  
بالمتناقضات ويسود فيه السيف وينزوي القلم .

#### ٤-٦- تحفيز الدلالة النفسية ،

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد النفسية المطروحة في النص الروائي من خلال  
التداعيات النفسية والمونولوج الداخلي والخارجي والمناجاة النفسية . وشكل هذا التحفيز  
محوراً جوهرياً في الرواية المعاصرة لا سيما الرواية النفسية ، هيرواية تيار الوعي .

ونجد تحفيز الدلالة النفسية في رواية " الغرف الأخرى " في كثير من مشاهد الرواية ،  
لا سيما حالات الشعور بالحزن واليأس والاحباط والاكتئاب التي تصيب الشخصية ، وقد  
تصل هذه الحالات الشعورية إلى حد فقدان الذات لذاتها ونقف عند بعض مشاهد هذا  
التحفيز على سبيل التمثيل ومنها شعور " عزام أبو الهور " بالحزن والضياع وفقدان الذات  
عندما يشاهد علبوي بجبروته وسطوته وتآمره ودهائه وكذلك شعور راسم عزت باليأس

والسأم عندما يشاهد الإنسانية المعذبة خلف القضبان الزجاجية والحديدية والجدران الصماء  
تعاني الحصار ، وتنطلق للحرية .

وكذلك التبرير النفسي الذي يلجأ إليه عليوي ويشرحه للراوي نمر علوان في النظر  
إلى المشكلات والتعقيدات التي تطرأ على الإنسان في واقعه . وأن الذات لو تركت على  
سجيته - دون تدخل من العقل في فلسفة القضايا ودراسة مسبباتها - فسوف تصل إلى  
حالة التوائم النفسي . يقول عليوي لنمر علوان : " لم لا تدع هذا التوق الغامض في أعماق  
ذاتك - يجري على سجيته دون التدخل والرقابة منك والاصرار على معرفة السبب  
والنتيجة ؟ لم لا تتيح لنفسك أن تتلقى ما لا تدركه الحواس ، لكي تكتشف ما هو أبعد  
منها ؟ " ص ٧٦ . كما أن الراوي " نمر علوان " يفقد التعبير عن ذاته ويصبح ورقة في يد  
عليوي يقلبها كيفما يريد ، حتى أن الراوي لم يملك حق التوقيع عن ذاته ووقع عنه  
عليوي .

ويتضح تحفيز الدلالة النفسية المتمثل في فقدان الذات لذاتها أيضا في الكلمة التي  
ألقته لبا ، والتي تصرح فيها بحالة التأرجح التي تتأهبهم وتجعلهم يعيشون حالة التمزق  
وعدم الدقة في تحليل الأمور ، ويصرح الراوي بهذا الانفصال النفسي بقوله : " أليس في  
ذلك كله إثارة إلى ذلك الشرح العميق في الذات ، هذه الذات التي تصطرع فيها الأضداد  
اصطراع الكافر مع المؤمن ، اصطراع الماكن الذي لا يبغي من الدنيا سوى لذته ، مع الورع  
الذي يبكي على الدنيا ولا يبغي منها سوى رضا خالقه ؟ " ص ١١٤ .

وهكذا نجد أن تحفيز الدلالة النفسية يتمثل في الشعور بعدمية الذات وتناقضها .  
عند معظم شخصيات الرواية خاصة شخصيات نمر علوان ، وهيفاء ، وعفراء ، وعزام أبو  
الهور .

ويتضح تحفيز الدلالة النفسية في رواية " الصياد واليمام " في عدة مواضع منها :

١- حزن الأم على زوجها الذي مات وعانت بعده التشريد والضبياع ، والصرع والجنون  
وانسحاق الذات والعدمية .

٢- صراع الزمن والذات حيث تشعر الذات بالذويان والتلاشي بينما الزمن يجرف كل ما أمامه دون توقف يقول عقب حزنه على اختفاء قمر والشرطي : " كانت قمر حقيقة حتى أمس وها هي اختفت ومعها ك شك الشاي بيتها . كذلك كان الشرطي الذي ما عرفه إلا متأخراً ليحدثه بأشياء غريبة . لكن ما يزال في اليوم بقية ، وقد يعرف شيئاً عنهما وقد لا يعرف . لا يقين إذن . لا يقين ، حتى صوت الريح التي عادت تشتد لا يعرفه . ولا يعرف ما إذا كان قول زوجته في الصباح عن البرد الشديد حقيقة أم وهما ولكن ماذا عساه قد نسى وحاول أن يتذكره . لا يهمه ذلك ولن يهمه فيما بعد " . ص ٤٦ .

٣- الحالات الشعرية الحزينة التي انتابت الصياد عقب اختفاء كل رفقاءه ، واستحضاره صورة زميله الذي علمه الصيد واختفى ، وارتياحه البار وانغماسه في شرب الخمر حتى ينسى يقول : " صار الجرسون يعرض عليه الأصناف ويطلب أن يجربها ، لاحظ مع مضي الأيام أن الخمر تجلب نوعاً خبيثاً من الحزن يتسرب إليه مع كل كأس ، ترك نفسه لذلك الحزن العجيب " . ص ٤٧ .

٤- استحضار الصياد صورة زوجته في حالة أشبه بالمنجاة النفسية والتداعي النفسي الحر للمعاني وذلك في كثير من مشاهد الرواية .

٥- حزن العجوز على أخيه الذي اختفى بعد خوضه عدة حروب وطنية يقول : " رأى صياد الحمام أمامه لأول مرة وجهاً هرمياً يبكي بدموع شجيعة ، حاول العجوز أن لا يسقط كوب الشاي من يده المرتعشة " . ص ٦٥ .

٦- حزن الصياد على موت طفله طوال الرواية ، فقد ظل يشعر بالضيق والعجز في كل رحلات صيده ، حتى أنه لم يستطع صيد يمامة قرابة خمس سنوات . يقول : " يمد يده بعيداً يلمس اليد الطرية للطفل الجميل ، ينظر فلا يراه ، تتحرك الدموع تحت الأجفان ، يعرف صياد الحمام الآن أن الدموع تختلف ويختلف البكاء ، لكنه يبكي لأول مرة بحق " . ص ٨٧ .

ويتضح تحفيز الدلالة النفسية في " المستنقعات الضوئية " حيث تشعر الذات بالقهر نتيجة حصار السجن وتعذيب السجناء ، واختلال معايير الواقع ، وتناقض الأعراف

الاجتماعية . حتى أن حميدة من شدة قسوته على نفسه كان السجان يشفق عليه ويقول :  
" بإمكانك أن تفرح ولو فرحة صغيرة ، أم أن الفرح والحزن تساويا لديك ؟ " ص ١١

ويشكل حافز الدلالة النفسية ملمحاً بارزاً في هذه الرواية حيث تعتمد في بنائها على تيار الوعي لا سيما حالات التداعي النفسي والمناجاة النفسية والمونولوج الداخلي والخارجي حتى أن كل مشاهد الرواية تعتمد على هذه الحالات الشعورية والنفسية . ولكتنا وقفنا عند مشهد واحد على سبيل التمثيل لا الحصر .

#### ٤-٧- تحفيز الدلالة الأسطورية .

ويعني به التحفيز الذي يشكل الأبعاد الأسطورية في النص الروائي سواء على مستوى الشخصية الأسطورية أو الحدث الأسطوري أو الرؤية الأسطورية . ويحمل هذا التحفيز أبعاداً دلالية للتعبير عن الواقع المعيش . ونجد هذا التحفيز في الرواية المعاصرة خاصة التي تعتمد على استلهاً الموروث الأسطوري .

. . . . .

I - وفي رواية " الغرف الأخرى " نجد تحفيز الدلالة الأسطورية تثل في الرؤية الأسطورية التي دارت حولها الرواية ، وهذه الرؤية اتضحت من الاقتتاجية الأسطورية للرواية حيث الحكاية الخرافية التي تصدرت الرواية والتي تعد خلاصة الرؤية الأسطورية التي دارت حولها الرواية . فالحكاية الأسطورية تسرد الدخول الاختباري للمتاهة أو لنقل للغرف الأسطورية ولكن بعد ذلك بصعب الخروج منها وهذا ما حدث للراوي فر علوان أو عادل الطيبي أو فارس الصقار فقد استنق السبارة مع الفتاة الحسنة عفراء بإرادته ولكنه عجز بعد ذلك عن النزول منها وعجز عن رفضه دخول البيت المعزول ذات الغرف والدهاليز الأسطورية وعندما دخل لم يستطع الخروج . ومثلما اعتمدت الحكاية الأسطورية في أول الرواية على التناقض وعدم منطقية الأحداث كذلك اعتمدت الرواية على تناقض الأحداث وعدم منطقيتها . وتحفيز هذه الرؤية الأسطورية هو الذي شكل الأبعاد الدلالية المطروحة في سياق النص الأدبي .

II- وفي رواية " الصياد واليمام " يتضح تحفيز الدلالة الأسطورية على مستوى الرؤية ، حيث يحمل الشخصيات أبعاداً أسطورية ومن هذه الشخصيات شخصية " الأم " التي يلصقون بها بعداً أسطورياً يرتبط بتقمص الجن لها ، خاصة بعد موت زوجها وحزنها الشديد عليه ، يقول : " هل يمكن أن يتزوج أنسي من جنني ؟ وهل حقاً حين رأى أبوه أمه أول مرة كانت جالسة على حافة ترعة في منتصف الليل عارية ورجلاها في الماء ؟ لو كان هذا فأني عذاب عرفته أمه ولا يذاع . والأب الطبيب يعتقد أنها جنية خرجت له من الماء " ص ١٩ .

فالتحفيز الأسطوري يعكس غياب الوعي الفكري في الأوساط الشعبية وسيطرة الخرافة على مقدرات الأمور . وظلت الأم متعلقة بالزوج الذي مات حتى بعد موته ، وعندما طلب منها ابنها الرحيل رفضت قائلة " أبوك بناديني . أنتظر حتى أموت " ص ٢١ وهكذا يرتبط في أذهان الوسط المحيط بها أنها جنية ومن الممكن أن تختفي تحت الأرض أو فوقها في أية لحظة .

كذلك يضفي الراوي رؤية أسطورية على شخصية الجبار ، تلك الشخصية البسيطة لكنها من وجهة نظر الشرطي تحمل أبعاداً أسطورية خارقة للعادة يقول الشرطي للصياد : " كان الجبار قويا ضخما وبأتي ليدفع العربات بيديه ، أو يحمل نصفها على ظهره ويسير بها والجنود الإنجليز يتفرجون عليه ، ويضحكون ويعطونه نقوداً " ص ٣٠ .

ويضفي الشرطي بعداً أسطورياً على الصياد نفسه ويعاود أن يذكره بأنه - أي الصياد - استطاع رفع عربة بضاعة على ظهره خرجت عن القضيبي ووضعها فوقه . وهذه الرؤية الأسطورية تعكس أمرين الأول سيطرة الخرافة على الواقع من ناحية ، والثاني ، أن الطبقة الشعبية وحدها هي القادرة على التغيير .

كما يضفي الراوي بعداً أسطورياً على الشجرة التي جاوزت من العمر مائة عام وكان المعجوز دائماً يجلس تحتها ويقول عنها إن ظلها عجيب بارد كالثلج ، تسقط الأمطار حولها ولا تطولها ولا تصل إليها الريح الباردة ، ويدخلها في الشتاء شمس وبالصيف قمر وتضئ

حولها بالليل وتحتها ، لكن أحداً لا يصدقه ، فالعجوز يضفي هذه الرؤية الأسطورية على الشجرة بغية تقديس المكان والشجر ، لأن هذا المكان هو ما يملكه طوال حياته ولا يملك غيره .

وتتضح الرؤية الأسطورية على مستوى الصورة عندما تتزاحم المتناقضات في وعي الصياد وهو يشرف على نهايته في داخل العربة يقول : " تتسلل بهدوء إلى جسمه قوة عارمة ويحتد بصره ، لا يرى إلا ثياباً بيضاء تختلط بشباب سوداء تختلط بدم وتتبعثر وسط ريح تأتي من كل الأركان وتصنع في تبعثرها أشكالاً مفزعة لطيور ذات أجنحة من شعر وحيوانات ذات مناقير ، ورجال بوجوه أطفال ، وأطفال عجزة ، ونساء تلتصق ظهورهن بظهور الرجال وعشون ككائن واحد معذب يلوح بأياديه الأربعة المنقسمة في الناحيتين برغبة أزلية أن تلمس بعضها بعضاً . ص ٩١ . وهكذا يتشكل الحافز الأسطوري على مستوى المكان والشخصية والصورة .

#### ٤-٨- تحفيز الدلالة الفولكلورية ،

ويعني به التحفيز الذي بشكل أبعاداً فولكلورية في النص الروائي ، سواء كان هذا الفولكلور يمثل في العادات والتقاليد والأعراف أو في الملابس والمأكول والمشرب والمأوى . بحيث يكون لها أبعاد دلالية في سياق النص . ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات المعاصرة .

ففي رواية " الغرف الأخرى " نجد تحفيز الدلالة الفولكلورية في بعض المشاهد ، على الرغم من أن هذا النمط لا يشكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية .

ومن هذه المشاهد الفولكلورية ما يتصل منها بلباس الشخصيات مثل شخصية الرجل صاحب الأزرار النحاسية أو الذهبية ويعني به شخصية عليوي ، فقد ظل الراوي طوال الرواية يتناول هذه الشخصية مقترنة بالزي الذي ترتديه ليكون دالاً على الزي الرسمي السلطوي وعلى الممارسات التأميرية التي يقوم بها طوال الرواية .

ويستخدم الزي الشعبي أيضاً تحفيزاً للدلالة الفولكلورية في وصفه الذي كان يرتديه



عليوي في أحد المطارات العربية فقد كان يرتدي عباءة خليجية والكوفية والعقال وكان عليوي الدال على رجل السلطة المتآمر يتكرر في كل زمان ومكان وفي كل العواصم والمطارات العربية . فعندما هجر الراوي واقعه ورحل إلى بلاد عربية أخرى فوجد عليوي لا تتغير صورته السلطوية سواء ارتدى الإزار النحاسية أو العباءة الخليجية والعقال والكوفية .

وهنا يتضح مدى البعد الدلالي الذي يعبر عنه التحفيز الفولكلوري . أما التحفيز الفولكلوري في " الصياد واليخامة " فقد كان ضئيلاً واقتصر على وصف ملابس الشرطي ، وملابس عمال الدريسة وعمال الملح ، والعجوز ، وهند . وفي " المستنقعات الضوئية " اقتصر التحفيز الفولكلوري على لفظ المرأة الدشداشة - في إشارة إلى الثوب الذي يرتديه الرجل الخليجي وتنكرت فيه المرأة حتى تستطيع الدخول إلى سجن الرجال ويتكرر هذا الوصف في عدة صفحات في الرواية هي ( ١٨ - ١٩ - ٤٦ - ٤١ - ٦٣ ) ، وكذلك وصفه للعبة الشطرنج . غير أن التحفيز الفولكلوري كان ضئيلاً في المتن الروائي .

#### ٤-٩- تحفيز الدلالة الصوفية ،

ويعني به التحفيز على مستوى الشخصية الصوفية أو النص الصوفي أو الحدث الصوفي أو اللغة الصوفية أو الرؤية الصوفية . ونجد هذا النمط التحفيزي في العديد من الروايات المعاصرة لاسيما الروايات التي اعتمدت على استلهام الموروث الصوفي .

ولا بشكل هذا التحفيز ملمحاً بارزاً في رواية " الغرف الأخرى " حيث لا نجد تحفيزاً للدلالة الصوفية إلا على مستوى الرؤية ، حيث تعتمد الرؤية الأسطورية على الأفعال الخارقة للعادة واللامنتقية في سياق الأحداث وهذه الرؤية تشكل ملمحاً في الرواية حيث تعتمد أحداثها على اللامنتقية في السياق الواقعي لكنها منطقية في السياق الفني . وتشترك الرؤية اللامنتقية هنا مع الرؤية الصوفية من ناحية ، والأسطورية من ناحية ثانية، لأن كلتا الرؤيتين تعتمد على أفعال خارقة للعادة .

ورواية " الغرف الأخرى " تعتمد على هذه الرؤية اللامنتقية من حيث البداية الأسطورية الخارقة للعادة التي بدأ بها الراوي الأحداث . وظلت الأحداث بعد ذلك تسير

على هذه الوتيرة حتى نهاية الرواية . فنجد أن الراوي في داخل الغرف وممارستها ودهاليزها يجد أحداثاً لا منطقية فالغرف تتلون بألوان مختلفة تصيب الجالس فيها بالدوار كالغرفة الزرقاء أو السوداء أو البيضاء ، أو غرفة العمليات ، والجدران زجاجة صماء لا تكشف ما بداخلها والأبواب تفتح وتغلق آلبا وفق أجهزة تحكم عن بعد ، والراوي لا يستطيع التحرك أو الانتقال إلا بخطوات محددة ومرسومة له ، ويجد أشخاصاً يعذبون لا يدري ماهية جرمهم ، وأشخاصاً يجلسون في قاعة المسرح مندهشين في ذهول أبدي ، وآخرين يرحون وتشاجرون ، وتتداخل أصوات البشر مع أصوات الحيوانات والطيور والزواحف والبرمائيات والكائنات المختلفة والراوي عاجز عن تفسير ما يحدث ويدور حوله من ممارسات وأفعال وسلوكيات ومشاهد مختلفة .

وتتمثل الرؤية الخارقة للعادة بالنسبة للراوي في فقدانه الاحساس والشعور بكل شيء . حتى اسمه يظل طوال الرواية فاقداً لاسمه الحقيقي نتيجة الشعور بالضيق ، والمؤامرات التي تحاك من حوله وهو عاجز عن تفسيرها . وعندما يحاول الهروب من هذا الواقع إلى واقع آخر نجد أن هذه الممارسات اللامنتطقية والأفعال الخارقة والمتناقضة في آن واحد تلازمه في الواقع العربي الآخر الذي انتقل إليه . لأن شيح وصورة شخصية عليوي تلك الشخصية الانتهازية والطفيلية والسلطوية البغيضة موجودة في كل العواصم والمدن العربية .

ونجد أن تحفيز الدلالة الصوفية يتمثل في هذه الرؤية الصوفية الخارقة للعادة ، والتي عكست لنا طبيعة الرؤية اللامنتطقية التي تكتنف الواقع المعيش .

#### ٤-١٠- تحفيز الدلالة التوليدية .

وعني به التحفيز الذي بشكل أبعاداً ودلالات خاصة بنسق الرواية ، وتختلف هذه الدلالات من رواية لأخرى ومن روائي لآخر وفق طبيعة الأبعاد التي يبني الكاتب توصيلها . فقد يستخدم الكاتب مفردة بعينها ويرمز لها برمز ما أو بعد إيحائي معين ، ونفس هذه المفردة قد يستخدمها الراوي في رواية أخرى أو بعض الروائيين الآخرين ببعد رمزي آخر مغاير للأول . كصورة البحر أو الليل أو الغرفة أو النار أو الدم أو الأم أو الطفل

أو غيرها . فقد توحى برموز بعينها في رواية ما ونقيضها في رواية أخرى للكاتب نفسه أو لكاتب آخرين .

ومثل هذه المفردات تشكل تحفيزاً توليدياً لأن الكاتب هو الذي يولد مثل هذه الرموز والدلالات في نصه الروائي .

ويشكل هذا النمط التحفيزي ملمحاً في نسيج الرواية المعاصرة ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل .

ففي رواية " الغرف الأخرى " يتضح التحفيز الدلالي التوليدي في لفظ الغرف ، فالغرف توحى بالمتاهة والحصار والضيق والموت والهلاك والسقوط في هذه الرواية ، والغرف دائماً في هذه الرواية تجعل الشخصية محاصرة وتصيبها بالدوار يقول على سبيل التمثيل في أحد مشاهد الرواية : " لا . لم يتغير في الحجرة شيء عندما فتحتها . فأسرعت إلى الستارة وسحبته جانبا عسى أن أستطيع لفت نظر من في الساحة إليّ . غير أن الستارة انسحبت عن جدار أصم ، لم تكن هناك نافذة ! كدت أضرب رأسي بالحائط إنه حائط حقيقي لا ريب فيه . أين النافذة إذن ؟ كانت ثمة ستارة كبيرة ماثلة على الحائط المقابل ، فركضت إليها وسحبته بعنف . وإذا النافذة هناك ! شعرت بدوار قوي " . ص ٣٩ . ويستمر الراوي في وصف الغرفة والحصار الذي يعانيه والرغبة في الخروج من هذه الغرفة دون فائدة .

وفي رواية " الصباد واليمام " نجد تحفيز الدلالة التوليدية في بعض المواضع أهمها الربط بين صورة الأم والزوجة والاسكندرية والوطن ، ويقرن بين صورتين المحبوبة والاسكندرية فعندما يصف محبته ينتقل مباشرة لوصف الاسكندرية ويمزج بينهما ، ذلك الموصف الذي يجمع المتناقضين في آن واحد ، يقول " علمته أمه أن يحب العيون السود حين تواجه أشعة الشمس ، فيتألق البياض والسواد مبهرين . . . اقتربت منه فقال كم هي جريئة الاسكندرية ، هل حقاً ستقبل عليه بالبراءة التي في عيني الفتاة ؟ أم لعلها الجسارة تختبئ في مهد جميل " ص ٥٨ . ويستمر في مزج الصورتين معا ، ولا يقف عند هذا الحد بل يحمل الشخصيات أبعاداً دلالية مثل شخصية قمر التي يتطلع إليها الجميع

ويودون التوحد بها ، وشخصية شقيق العجوز رمز التضحية والفداء والوعي الفكري والعجوز الذي يوحى بعمق الأصالة المستنيرة، وغيرها من الشخصيات التي تحمل أبعاداً دلالية وإيحائية .

أما التحفيز التوليدي في " المستنقعات الضوئية " فقد اتضح في بعض المواضع منها : استخدام لفظ " المستنقعات الضوئية " وربطه بالسجن والحصار والقيود التي تحاصر الذات الإنسانية لاسيما قيود الاعراف الاجتماعية غير الواعبة . يقول : " واحتواه الرواق الطويل المعتم ، وبلا وعي منه راحت عيناه تتابعان المستنقعات الضوئية التي يرسمها النور القادم من كوى في أعلى الجدار ، هي تضيء على الظلام وحشة محببة " . ص ٤٣ .

كما أن عمود الأسمنت والجدار الذي كان يجلس عنده حميدة يوحى له دائماً بالعزلة والحصار والضيق والوحدة التي يعاني منها في سجنه الممتد بلا نهاية .

أما المقال الفكري الذي كان حميدة حريصاً على نشره باسم مستعار فكان يعبر عن تطلع الراوي للوعي المستنير لذلك يقول حميدة : " مع الأيام أصبحت الكتابة بالنسبة لي مشاركة في الحرية التي في الخارج " . ص ٤٩ . وهكذا نجد أن كل كاتب يستطيع أن يولد مجموعة من الدلالات في متن الرواية ويجعلها تحفيزاً لبعد دلالي وإيحائي معين .

## الخانمة

من خلال الدراسة النظرية والتطبيقية لآليات المنهج الشكلي لا سيما التحفيز الروائي نستطيع استخلاص النتائج الآتية :

١- إن الشكلائية الروسية تعد في طبيعة الاتجاهات النقدية الحديثة التي حاولت أن تتجاوز ارتباط الفن بالواقع ارتباطاً مباشراً وتجعل للفن خصوصية مميزة تنطلق من علمية اللغة برغم المعارضة الشديدة التي واجهتها من خصومها ، وعلى الرغم من وجود التشابه النسبي بين الشكلائية الروسية والنقد الجديد الأنجلو - أمريكي والبنوية الفرنسية السوسيرية Saussurean إلا أن الشكلائية الروسية تعد في طبيعة هذه الاتجاهات النقدية من حيث عنايتها بالشكل ومحاولة تخليصه من أسر الاتجاهات المضمونية .

٢- إن حركة تطور المنهج الشكلي مرت بمرحلتين : الأولى امتدت من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩٢٠ ، ونشطت هذه المرحلة بأعمال فيكتور شاكلوفسكي الذي قدم بعض التصورات الأساسية ، كما قدم أعضاء في الأبراز اسهامات مهمة في دراسة القصة ، واتسمت هذه المرحلة بوضع العمل الأدبي في دائرة الاهتمام رافضين المقاربات السيكلوجية أو الفلسفية أو السيسولوجية ، ويوصف صنعة العمل الأدبي بمصطلحات تقنية ، كما حاولوا في هذه المرحلة أيضاً الاهتمام بالوظائف المتنوعة للنسق الواحد ، وثاروا على القواعد البالية من علم الجرمال وعلم النفس والتاريخ ، لأن هذه القواعد كانت تحمل عوامل انهيارها. من داخلها ، ورأوا أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة التخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى .

والثانية : امتدت من عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٣٠ وشهدت هذه المرحلة انتشار القواعد النظرية في مجالات اهتمام أوسع كالشعر والدراما والمسرح والسينما ،

والحكايات الشعبية ، وشهدت تحول مجموعة شيوخ الأوباز من مؤرخي أدب إلى اللسانيات ، وفيها اتسع مفهوم الشكل وضمنوا مفهومه معنى " التكامل " . وأصبح يشمل المادة والراكيب والأنساق النوعية في النص من حيث المبنى والمعنى والتركيب والدلالة ، أي هي مرحلة تم فيها مزج الشكل بالمضمون والنظر إليهما نظرة إندماجية .

٣- عينت الشكلائية بالمقاربات الشكلية للقصة والشعر من حيث مزج الشكل بالمعنى . فكل شكل معين يطرح رؤية معينة ، وكل تشكيل لغوي في النص له معنى يتوافق معه . كما أن موازنة الوحدات التقديمية فيهما ( الصورة في القصيدة والمشهد والحكاية في القصة ) تؤلف تشكيلا واحداً لعنى متعدد ، ومن ثم فإن اختلاف الأفكار العامة النقدية حول معنى العمل أمر ممكن ، لأن عمل الناقد اكتشاف للمعنى أكثر منه تفسير له . كما أن كلا الشكلين يقصد إلى صياغة الخصوصية أو تسجيح التجربة ، وتجه ما يدرك إدراكاً حسيّاً ، وليس إلى المجرد ذهنياً ، وأنهما تشكيل Formulation لفكرة . وهنا بدوره يؤكد قائل البناء الأنطولوجي لكل الشكلين .

٤- إن مفهومي المبنى الحكائي والمتن الحكائي يعودان إلى جهود الشكلايين الروس ، لا سيما جهود توماشفسكي وشلوفسكي ، والمتتبع للدراسات النقدية الأوروبية والعربية المعاصرة ، لا سيما البنائية منها والدلالية يجد أنها لم تخرج كثيراً عن هذين المفهومين . إذ يرى توماشفسكي أن المتن الحكائي Fable هو مجمرع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع اخبارنا بها خلال العمل ويمكن أن يعرض بطريقة عملية Pragmatique حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث وبستقلال عن الطريقة التي نظمت بها ( تلك الأحداث ) أو أدخلت في العمل . أما المبنى الحكائي فيتألف من نفس هذه الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، أو بمعنى آخر يعني بالنسق الذي يحكم أبنية النص القصصي أو الروائي . كما عني توماشفسكي أيضاً بعلاقة كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي بالحوافز المشتركة والحرّة . وقد طرأ بعض التطور على مفهوم توماشفسكي وفقاً لتطور النص الروائي المعاصر عند البنائيين والدلاليين . على أن بعض الدارسين العرب لهذين المفهومين

اهتموا بالجانب التنظيري كما هو عند الشكلايين الروس وعند بعض البنائيين والداليين ، دون محاولة فهم هذه المصطلحات في سياقها التاريخي والمعاصر وطرح هذه المفاهيم على علاقتها دون الوقفات المتأنبة عندها من الناحيتين النظرية والتطبيقية يزيد من غموض المصطلحات وتداخل الرؤى وغياب المعايير النقدية الدقيقة .

٥- يعد السرد أيضاً أحد آليات المنهج الشكلي ، وترجع بدايات الاهتمام به إلى الشكلايين ثم البنائيين والداليين ، ومنهم على سبيل التمثيل ايخنبوم Eichenbaum ، وجاكوبسون Jakobson ، وأوتو لودفيج Otto Ludwig ، ومبخايل باختين Mikhail Bakhtine وفلاديمير بروب Vladimir Propp ، وجيرار جنييت G. Genette ، وجوناثان كيلر Jonathan Culeer ، وروبرت شولز Robert Sholes ، ونورثروب فراي Northrop Frye ، وواين بوث Wayne Booth ، وكلود برعموند Claude Bremond ، وجريماس Greimas وغيرهم .

وقد اختلف هؤلاء في معالجاتهم لقضية السرد ، فقد أكد البنيويون الأوائل في نظرياتهم السردية على إطار التحليل الشكلي ، كما ناقش النقاد والسيميولوجيون والماركسيون التقاليد الثقافية والمحيط الاجتماعي ، أما الشكلايين الروس فقد اهتموا في دراساتهم للسرد بالتقاليد الأدبية ، كما اهتم فريق آخر بموقف القارئ تجاه العملية السردية ، وفريق أخير عنى بوجهة النظر في العملية السردية .

٦- في الربع الأخير من القرن العشرين انتشرت الدراسات السردية للرواية العربية في النقد العربي المعاصر ، ورغم غلبة الجانب النظري على التطبيقي فيها إلا أن محور السرد احتل حيزاً كبيراً في النقد الروائي العربي ، وقد اعتمدت معظم هذه الدراسات أيضاً على السردية الشكلائية والبنائية والدالية .

٧- يعد التحفيز أيضاً أحد آليات المنهج الشكلي فقد عنى به كل من ايخنبوم وشلوفسكي ، وتوماشفسكي ، وعلى حد مفهوم شلوفسكي فإنه يعني به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء المبنى ( البناء المتدرج ، التوازي ، التأطير ، التعداد ... إلخ ) ، ويقودنا إلى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما ،

والعناصر التي تشكل مادته هي المتن الحكائي واختيار الدوافع ، والشخصيات ، والأفكار .

كما عنى توماشفسكي أيضا بمفهوم التحفيز وأنواعه وتعددده من حيث علاقته بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، والفعل الموضوعي ، والخاصية التأليفية والواقعية والجمالية . وعنى به أيضا بعض البنيويين أمثال تزفتان تودروف ، وجرياس وغيرهما ، كما عنى به بعض النقاد العرب المعاصرين لكن معظم دراساتهم وقفت عند الجانب النظيري ولم تضيف جديداً على جهود الشكلانيين والبنيويين في روسيا وأوروبا .

٨- حاولت هذه الدراسة أيضا بعد تتبع الجهود النظرية لآليات المنهج الشكلي عند الشكلانيين والبنيويين في روسيا وأوروبا - بداية بالمقاربات الشكلية ومروراً بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي والسرود ونهاية بالتحفيز - حاولت تطبيق التحفيز - كأحد آليات المنهج الشكلي على الرواية العربية ، وذلك وفق تصور شلوقسكي وتوماشفسكي عند الشكلانيين وما طرأ على هذا التصور من تطور عند بعض البنيويين خاصة تودروف وجرياس ، وأضافنا ما رأيناه مناسباً من تصورات أخرى لهذه الحوافر وفق التطور الذي طرأ على الرواية المعاصرة على أن التطور انبثق من التحفيز عند البنيويين جاء امتداداً للشكلانيين . ومن ثم حاولنا أن يكون تصورنا متوافقاً مع التطور التاريخي للتحفيز من ناحية ومع واقع تطور الرواية المعاصرة من ناحية ثانية ، وعدم تكرار أخطاء التحفيز التي تكررت في سياق التطور النقدي للتحفيز من ناحية ثالثة ، وعلاقته بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي من ناحية رابعة ومن ثم جاء التحفيز التطبيقي على النحو التالي :

أ - التحفيز السياقي البنائي ويعني به اكتشاف الأنساق المختلفة التي تستعمل خلال بناء النص الروائي ، والتي يكون لها دور في بناء المبنى الحكائي من حيث التوازي أو التصاعد أو التنازل . وذلك من خلال تحفيز اللغة والشخصية والحدث .

أما التحفيز السياقي للغة فقد اعتمد على المشترك اللفظي وهو البنية



المركزية اللفظية التي تتكرر في كل سياقات النص وتشكل لازمة أساسية في السياق الروائي ، وعلى لغة المفارقة سواء كانت على مستوى اللفظ أو الموقف أو الصورة .

أما تحفيز الشخصية فيعني به تناول الكاتب لشخصية ما بحيث تكون هذه الشخصية حافزاً لشخصية أخرى أو موقف أو رؤية أو حدث ، وقيل تحفيز الشخصية في أربعة جوانب هي : الأول : التحفيز الفعلي للشخصية ؛ أي الأفعال التي تقوم بها الشخصية وتشكل حافزاً للأحداث والأدوار التي تقوم بها سواء كانت هذه الأفعال إيجابية كالرغبة والتواصل والمشاركة ، أو سلبية كالكرهية والانفصال والإعاقة . الثاني : التحفيز التشكيلي للشخصية ويعني به الأنماط التي تسهم في تشكيل مقومات النص الحكائي ممثلة في المرسل والفاعل والموضوع والمساعد والمضاد والمرسل إليه ، حيث تعد هذه الأنماط بمثابة الحوار التي يقوم عليها تشكيل النص وينائه . الثالث : التحفيز الوصفي للشخصية ؛ ويعني به وصف الشخصية الذي يكون حافزاً لوصف خصيصة ثابتة أو متغيرة فيها . الرابع : التحفيز التبادلي للشخصية ؛ ويعني به تحفيز التباديل والتوافيق بين الشخصيات الواردة في الرواية وطبيعة العلاقة التحفيزية بينهما .

أما تحفيز الحدث فقد شكل ملمحاً بارزاً في الرواية المعاصرة ، ويعتمد هذا النمط التحفيزي على التابع السببي للحدث الروائي وهو الحدث الذي يكون فيه كل حدث جزئي أو كلي حافزاً للحدث الذي يليه في المتن الحكائي أو المبنى الحكائي .

ب - التحفيز الفعلي للمتن الحكائي ؛ ويعني به كل وحدة صغرى فاعلة في المتن الحكائي ، سواء تشكلت هذه الوحدة من جملة أو عدة جمل أو موقف أو صورة أو لوحة روائية وتتباين فعاليتها ما بين الفعالية الأساسية أو الجوهرية أو المشتركة ونطلق عليها حوافز مركزية أو أساسية أو مشتركة ، والفعالية الثانوية أو الحرة ونطلق عليها حوافز فرعية أو ثانوية أو حرة .

ج - تحفيز الطبيعة أو الخاصة ؛ ويعني بطبيعة العمل الروائي وخاصيته من حيث التأليف أو الواقع أو البعد الجمالي حيث يشكل كل بعد من هذه الأبعاد تحفيزاً في المتن الحكائي . وينقسم هذا التحفيز ألى ثلاثة أقسام هي :

الأول : التحفيز التأليفي ؛ ويعني بتحفيز المؤثرات ، ووصف الطبيعة المنسجمة واللامبالية في المتن الحكائي ، كما يعني بالتزييف الفني المقصود من قبل الكاتب حيث يعتمد إلى تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية ويترك له حرية افتراض الحلول أو أن يضع حلاً على غير توقعات المتلقى .

الثاني : التحفيز الواقعي ؛ ويعني بالمادة الواقعية التي يتم تناولها في المتن الحكائي من خلال مزج مفردات الواقع وعناصره بالمادة الأدبية ، كما يعني أيضاً بترج المادة غير الأدبية كالتاريخية أو السياسية أو غيرها بالمتن الحكائي .

الثالث : التحفيز الجمالي ؛ ويعني به نسق الأنماط الفنية والواقعية التي ترد في النص الروائي وتشكل نسقاً إفرادياً غير مألوف أو نسقاً تركيبياً من عدة نصوص مختلفة ، وقد يكون هذان النسقان غير مبررين أو مألوفين واقعياً ، لكنهما يكونان مبررين ومألوفين فنياً ، وهذا التعبير الفني للنسقين الإفرادي والتركيبى هما اللذان يشكلان تحفيزاً جمالياً .

د - تحفيز الدلالة الموضوعية ؛ وهو التحفيز الذي يعني بالكشف عن الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية والحضارية والأدبية والنفسية والأسطورية والفولكلورية والصوفية والتوليدية في سياق المتن الحكائي .

وقد تم تطبيق كل هذه الأنماط التحفيزية وفق هذا التصور على بعض الروايات العربية المعاصرة ، عليها تكون لبنة من لبنات النقد الروائي التطبيقي المعاصرة ، لا سيما في مجال التحفيز الروائي .

## أهم المصادر والمراجع

### أولاً ، المصادر \*

- ١- إبراهيم عبد المجيد : الصباد واليمام ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ٢- إسماعيل فهد إسماعيل : المستنقعات الضوئية ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، ط ٤ ، ١٩٩٦ .
- ٣- جبيرا إبراهيم جبيرا : الغرف الأخرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

### ثانياً ، المراجع العربية ،

- ١- حسن بحراوي " دكتور " : بنية الشكل الروائي ، الفضاء ، الزمن ، الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .
- ٢- حميد حمداني " دكتور " : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، الدار البيضاء ، ١٩٩٣ .
- ٣- زكريا إبراهيم " دكتور " : مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د . ت .
- ٤- صلاح فضل " دكتور " :
  - نظرية البنائية في النقد الأدبي ، الأنجلو المصرية ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٧٨ .
  - شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
  - بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت مر ١٩٩٢ .
- ٥- سعيد يقطين " دكتور " :
  - انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .
  - تحليل الخطاب الروائي ، الزمن ، السرد ، التبشير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .

---

\* لم نذكر من المصادر إلا ما اعتمدنا عليه مباشرة في المبحث التطبيقي . وتاريخ الطبعة المشار إليه هو تاريخ الطبعة التي تم الاعتماد عليها في التطبيق .

- ٦- سمير المرزوقي ، جميل شاعر ؛ مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ٧- عبد الرحيم الكردي " دكتور " : السرد في الرواية العربية المعاصرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ .
- ٨- عبد الملك مرتاض " دكتور " : في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ .
- ٩- وليد نجار ، " دكتور " : قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
- ١٠- منى العيد " دكتور " : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابي، بيروت ، ١٩٩٠ .

### ثالثاً : المراجع المترجمة ،

- ١- ادith كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي اشتراوس إلى فوكو ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، سلسلة الكتب الشهيرة ، بغداد ، ١٩٨٥ .
- ٢- ألان روب جريب : لقطات ، ترجمة ودراسة د. عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .
- ٣- أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦ .
- ٤- تزفتان تودروف :  
- نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، منشورات مركز الانماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ .  
- الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توفال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ .
- ٥- جبرار جنيث : خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

- ٦- ديفيد بشندر : نظرية الأدب المعاصر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .
- ٧- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم د . جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ١٩٩١ .
- ٨- الشكلاييون الروس : نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- ٩- فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد ، أحمد عبد الرحيم ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ١٩٨٩ .
- ١٠- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ترجمة د . محمد بريدة ، دار الفكر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- ١١- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

#### رابعاً ، المراجع الأجنبية ،

- 1 - Greimas ( Algirdas Julien) Semantique Structurale, Larousse, Dusems. Seuil, 1970.
- 2 - Stephen Spender, " The Making of Apoem, Partisan Review 13 (Summer 1946).



# تم بحمد الله

مع تحيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة

تليفاكس : ٥٣٥٤٤٣٨ - إسكندرية